
PAVLVS.II.VENETVS.PONT.MAX

$375—

DER PALAZZO DI VENEZIA IN ROM

DER PALAZZO DI VENEZIA

IN ROM

BEARBEITET VON

PHILIPP DENGEL, MAX DVOŘÁK

UND

HERMANN EGGER

MIT 35 TAFELN IN LICHTDRUCK,
DARUNTER 3 IN FARBEN NACH AQUARELLEN VON OTHMAR BRIOSCHI,
84 TEXT-ILLUSTRATIONEN IN HELIOGRAVÜRE
UND STRICHÄTZUNG

WIEN
IM SELBSTVERLAGE DES KOMITEES
IN KOMMISSION BEI KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG
1909.

SEINER

KAISERLICHEN UND KÖNIGLICH-APOSTOLISCHEN

MAJESTÄT

FRANZ JOSEF I.

KAISER VON ÖSTERREICH, KÖNIG VON UNGARN,
ETC. ETC. ETC.

IN TIEFSTER EHRFURCHT

GEWIDMET

VORWORT

Das vorliegende Buch, das die Unterzeichneten vertrauensvoll den Freunden Roms und der italienischen Frührenaissance vorlegen, verdankt seine Entstehung zunächst der Überzeugung, daß der Palazzo di Venezia, der bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts Palazzo di San Marco genannte Prachtbau Pauls II., schon längst eine umfangreiche Monographie verdient hätte.

Die Ausführung dieses Gedankens wurde zur Ehrenpflicht, seit es beschlossene Sache war, daß der Palazzetto mit seinem reizenden Hofe der Frontalansicht des Nationaldenkmals für König Viktor Emanuel II. auf dem Nordabhange des kapitolinischen Hügels zum Opfer fallen solle.

Angesichts der bevorstehenden Vollendung des Denkmals und des unvermeidlichen Abbruches des Palazzetto, der eine teilweise Umgestaltung des ganzen Gebäudekomplexes von San Marco bedingt, durfte mit der Inangriffnahme der geplanten Monographie nicht gezögert werden. Es stellte sich daher das unterzeichnete Komitee die Aufgabe, die äußere Erscheinung des dem Untergange geweihten Palazzetto sowie des ganzen Monumentalbaues festzuhalten und zugleich dessen Baugeschichte und spätere Schicksale wissenschaftlich zu behandeln.

Der Wunsch, die Erinnerung an den ehrwürdigen Palazzo di Venezia, so wie er den Jahrhunderten getrotzt hat, zu bewahren und dessen heutigen Baubestand der Nachwelt wenigstens im Bilde zu erhalten, hat das vorliegende Buch geschaffen.

Seine kaiserl. und königl. Apostolische Majestät haben beim Empfang des Komitees am 17. Januar 1907 nicht nur die Idee des Werkes und die allerehrfurchtsvollste Widmung desselben huldvollst gutgeheißen, sondern auch durch allergnädigste Bewilligung einer großmütigen Spende die Ausführung des Unternehmens zu ermöglichen geruht.

Wien, Weihnachten 1908.

FRIEDRICH GRAF SCHÖNBORN †
PRÄSIDENT

CONSTANTIN DUMBA

LUDWIG VON PASTOR

FRANZ PRINZ VON UND ZU LIECHTENSTEIN

NIKOLAUS GRAF SZÉCSEN VON TEMERIN

EUGEN RITTER VON MILLER ZU AICHHOLZ

HEINRICH FREIHERR TUCHER VON SIMMELSDORF

HANS GRAF WILCZEK SEN.



Der Palazzo und der Palazzetto di Venezia.



Fig. 1. Der Palazzo di San Marco um 1483 vom Aventin aus aufgenommen.
Ausschnitt aus einer Zeichnung eines Ghirlandaioschülers (cod. Escurial. 28—II—12, fol. 56v).

ZUR BAUGESCHICHTE DES PALAZZO DI VENEZIA

VON

HERMANN EGGER.

Die Architekturgeschichte kennt nur wenige Monumentalbauten, die vom ersten bis zum letzten Steine gemäß dem ursprünglich aufgestellten Bauprogramme durchgeführt worden wären. Langjährige Unterbrechungen infolge politischer Wirren, nachträglich vorgebrachte Wünsche des Bauherrn, in der Eile provisorisch aufgeführte Notbauten, die einem zeitweiligen Bedürfnisse ihren Ursprung verdankten, dann aber für immer bestehen blieben, zu guter Letzt die Unlust und der Geldmangel der späteren Generationen, denen der unvollendete Bau als Erbe verblieben, alle diese Momente können im Laufe der Zeit derartige Änderungen in der Grundrißanlage wie in der äußeren Erscheinung eines Monumentalbaues hervorrufen, daß es die größte Mühe kostet, die einzelnen Phasen seiner Entwicklung zu verfolgen und auseinanderzuhalten. Die kritische Bearbeitung der Baugeschichte irgend eines Monumentalbaues kompliziert sich aber umsomehr, wenn sich derselbe auf einem «historischen Boden» erhebt, wenn seine topographischen Verhältnisse sowie sonstige lokale Vorbedingungen zu berücksichtigen sind, die eventuell auf die konstruktive Entwicklung des neuen Gebäudes Einfluß nehmen konnten. Derartige baugeschichtliche Spezialstudien erfordern dann eine gründliche Voruntersuchung, in der die mannigfachen Grundbedingungen des örtlichen Milieus klarzulegen sind und einer jeden derselben der richtige Koeffizient zur Seite gestellt werden muß; denn erst auf der sicheren Basis einer allgemeinen Voruntersuchung läßt sich ein exaktes Studium des Monumentes selbst vornehmen.

In dieser Hinsicht kann der Palazzo di Venezia, der bis ungefähr in die Mitte des 18. Jahrhunderts nach der von ihm eingeschlossenen Basilica di San Marco kurzweg «Palazzo di San Marco» genannte Riesenbau der Frührenaissance auf dem Boden der ewigen Stadt, als das typische Beispiel eines Monumentalbaues gelten, bei dessen Baugeschichte alle die angeführten Gesichtspunkte zu berücksichtigen sind. In erster Linie ist es seine topographische Lage, die zu untersuchen ist, da, abgesehen von den antiken Straßenzügen, namentlich die Gebäudereste aus der römischen Kaiserzeit die abnormale Orientierung der altchristlichen Basilika bedingten, diese hinwiederum auf die Gestaltung und Grundrißbildung des sie wie eine Schloßkapelle umfangenden Palastes bestimmend wirkte. Bevor wir daher des Näheren in die eigentliche Baugeschichte unseres Monumentes eingehen, ist es unbedingt nötig, einen kurzen Rückblick auf die bauliche Entwicklung des in Betracht kommenden Areals zu werfen, um sowohl die topographischen Vorbedingungen kennen zu lernen, als auch ein annäherndes Bild des fraglichen Terrains zu jener Zeit zu erlangen, als sich Kardinal Pietro Barbo (nachmals Papst Paul II.) mit dem Gedanken befaßte, neben seiner Titularbasilika einen größeren Neubau aufführen zu lassen.

Da eine Besprechung derjenigen römischen Bauten, die sich in ältester Zeit auf dem uns betreffenden, südlichen Teile des Campus Martius erhoben,[1]) infolge der Schwierigkeit einzelner hierbei zu erörternder Fragen den Rahmen dieser Untersuchung bedeutend überschreiten würde, wollen wir sogleich die Anlagen der späten Republik und der Kaiserzeit zum Ausgangspunkte nehmen. Da ist es vor allem die Via Lata, das heißt die innerhalb der Aurelianischen Stadtmauer gelegene Strecke der im Jahre 221 v. Chr. von C. Flaminius beendigten Via Flaminia, die das Marsfeld in zwei ungleiche Teile zerschnitt und durch ihre Richtung für die fernere Gestaltung des uns beschäftigenden Stadtteiles ausschlaggebend wurde. Denn ihr schnurgerader Lauf entsprach genau dem heutigen Corso Umberto I. und seiner einstigen, südlichen Verlängerung, der schmalen Via della Ripresa dei Barberi. An ihrem südlichen Ende war die Via Lata an ihrer Westseite auf eine Strecke von zirka 400^{m} von den Saepta Julia begleitet, jener langgestreckten Halle für die Volksabstimmungen, die sich nach Cäsars Projekt an Stelle des alten Volksversammlungsplatzes erheben sollte.[2]) Dieser großartige Monumentalbau bildet für uns nun das erste und zugleich älteste Objekt, dessen Überreste anläßlich des Baues des Palazzo di Venezia zu verschiedenen Maßnahmen Anlaß gaben. Denn von den sechs Reihen quadratischer Pfeiler aus Tuff und Travertin, durch welche die Saepta ihrer ganzen Länge nach in sieben Schiffe von zusammen ca. 60^{m} Tiefe — also so ziemlich der Breite des Palazzetto — geteilt wurden, waren gerade an der Nordostecke des Palazzo bedeutende Reste vorhanden, deren Demolierung im Jahre 1467 beträchtliche Mühe und Kosten verursachte,[3]) deren tiefreichende Unterbauten jedoch zum Teil beibehalten wurden und so auf die Grundrißbildung

[1]) S. Hülsen in Jordans Topographie der Stadt Rom im Altertum I 3 472 ff.

[2]) Erst im Jahre 26 v. Chr. von Agrippa eingeweiht, diente sie nur mehr unter Augustus vorwiegend zu politischen Zwecken, denn, nachdem sie schon unter ihm und unter den nächsten Kaisern für Schauspiele benutzt worden war, erfolgte später ihre Umgestaltung zu einem eleganten Bazar, in dem namentlich orientalische Kostbarkeiten feilgeboten wurden; vgl. Hülsen l. c. 558 ff.

[3]) Bezüglich des wertvollen Travertinmateriales, das, hier an Ort und Stelle («dreto a la tribuna de st° Marcho») in reichlichem Maße gewonnen, beim Neubaue des Palastes natürlich Verwendung fand, vgl. Biondo, Roma ristaur. III 78 («multorum ut apparet ingentium olim aedificiorum ruinae»); Piranesi, Ant. I 14 n. 103; Müntz, Les arts à la cour des Papes II 33 n. 1; Lanciani, Stor. d. scavi I 71.

der Nordostecke des Palazzo maßgebend einwirkten.[1]) Inwieweit etwaige antike Fundamentreste auch bei der Anlage des Palazzetto berücksichtigt worden sind, wird sich wohl erst anläßlich der Demolierung desselben entscheiden lassen,[2]) wie ja auch bei dieser Gelegenheit die Frage gelöst werden dürfte, wo wir das südliche Ende der Saepta Julia zu suchen haben. Denn der üblichen Annahme, daß ihre Hallen sich bis zur Via di San Marco, also bis zur Südfront des Palazzetto, erstreckt hätten, steht die von Lanciani vertretene Ansicht gegenüber, daß die Saepta nur bis zur östlichen Eingangshalle des Palazzo gereicht



Fig. 2. Der Palazzo di San Marco vom Monte Tarpeo im Frühjahr 1536 aufgenommen
Marten van Heemskerck, Skizzenbuch II, fo. 91v -92 [3])

hätten.[4]) Die nordwestliche Ecke des Palazzo nahm vermutlich noch die Porticus Divorum ein, jener umfangreiche domitianische Prachtbau, dessen Ausdehnung und Gestalt erst in jüngster Zeit auf Grund einer glücklichen Zusammensetzung mehrerer Fragmente der Severischen Forma Urbis Romae festgestellt worden sind.[5]) Diese großartige Anlage Domitians stand, wie sich aus den Regionsbeschreibungen nachweisen läßt, noch anfangs

[1]) Es ist dies keineswegs überraschend, da man in früheren Zeiten die Kosten der Demolierung solid ausgeführter Fundamente zumeist scheute. So wirkten diese oft nach Jahrhunderten noch bestimmend auf die Grundrißbildung späterer Neubauten ein.

[2]) Vgl. Nardini, Roma antica, R 1666, IV c. 10 (ed. Nibby, R. 1818—1820, II 113); Canina, Indicaz. topogr. [1](1831) 178; [4](1850) 401; Bartolini (vgl. S. 4 n. 2) 7; Hülsen l. c. 560 n. 7.

[3]) Ich spreche hiermit der Direktion des k. Kupferstichkabinetts in Berlin meinen ergebensten Dank für die Erlaubnis aus, diesen Ausschnitt aus dem Heemskerckschen Panorama reproduzieren zu dürfen.

[4]) Vgl. Lanciani, Forma Urbis tab. 22, Ruins and excavations 474 sowie die von ihm in den Stor. d. scavi I 58 publizierte Notiz des P. Luigi Bruzza (1876) bezüglich der im März 1875 erfolgten Aufdeckung eines senkrecht auf die Front des Palastes führenden Straßenzuges: «Nel rifare le fondamenta del palazzo di Venezia in quella parte che è incontro al palazzo Torlonia, fu scoperta un' antica strada lastricata di poligoni silicei, nella direzione di una linea che si tracciasse dal detto palazzo Torlonia alla chiesa di San Marco. Il muratore che mi diede questa notizia mi disse che propriamente passava sotto il muro a sinistra dell' androne a cui mette la porta del palazzo, e che è in faccia al palazzo Torlonia. I lavori di sottomurazione riescirono quivi assai difficili e lunghi per la grande quantità d'acqua che inondava lo scavo». Dem gegenüber Hülsen l. c. 561 n. 7.

[5]) Hülsen, Röm. Mitt. 1903 18 ff.; derselbe in Jordans Topogr. I 3 564 ff. Demnach flankierten zwei kleine, dem divo Tito und dem divo Vespasiano geweihte Tempel einen mächtigen Haupteingang mit drei Öffnungen, welcher den monumentalen Abschluß einer mit Gartenanlagen geschmückten Säulenhalle von ca. 300m Länge und 55m Breite bildete.

des 4. Jahrhunderts aufrecht, ja Reste eines Marmorbogens blieben bis zum 11. Jahrhunderte erhalten. Das übrige Terrain zwischen der Porticus Divorum und den Saepta Julia war seit der Kaiserzeit mit Privathäusern bedeckt, von denen jedoch einzig und allein ein Palast der Turcii aus nachconstantinischer Zeit durch inschriftliche Funde bezeugt ist.[1])



Fig. 3. Jean Victor Nicolle. Die Vorhalle von San Marco und die Westfront des Palazzetto in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.
Wien, Albertina n. 12828 (Sc. Franc. 1777).

Der Lauf der Via Flaminia, beziehungsweise die parallele Richtung der sie an ihrem südlichen Ende begleitenden Saepta Julia wirkte also, wie schon erwähnt, bestimmend auf die abweichende Orientierung der Basilica di San Marco.[2]) Denn, wenn wir füglich

[1]) Im Jahre 1780 wurde «avanti la chiesa di San Marco» eine Ehrenbasis für L. Turcius Secundus, praef. urbi 363, und seine Gattin (CIL. VI 1772—73) gefunden; vgl. Novelle lett. Fiorent. 1780 148. Aber auch im Laufe des 19. Jahrhunderts stieß man bei Grabungen auf der Fläche des Palastes zu wiederholtenmalen auf antike Architekturfragmente, von denen einzelne in einem ebenerdigen, als Lapidarium verwendeten Raum im Nordtrakte des Palazzo aufbewahrt werden; vgl. Barvitius (s. S. 11), Bericht, fol. 3: «Gewiß ist, daß Kapitelle und allerhand meist architektonische Skulpturen bei jeder Erdaushebung hier gefunden worden sind, welche früher gewöhnlich abhanden zu kommen pflegten, seit längerer Zeit aber doch in einem bestimmten Magazine zusammen gebracht werden»; ferner fol. 3: «Bedeutendes römisches Ziegelmauerwerk befindet sich unter dem Eingange der in dem kleineren Palaste befindlichen Kapelle, die Westseite desselben schließt antikes Mauerwerk mit Travertinplattenverkleidung in sich; eine mächtige antike Granitsäule liegt in nicht bedeutender Tiefe nahe an der Nordwestecke des Gebäudes»; ebenso fol. 121. Bezüglich des ebenfalls in der Nähe von San Marco befindlichen Arcus manus carneae siehe Hülsen l. c. 470.

[2]) Zur Literatur über San Marco vgl. Ugonio, Historia delle stationi di Roma, R. 1588, 155ᵛ ff.; Panciroli, Tesori nascosti, R. 1600, 443 ff.; Martinelli, Roma ex ethnica sacra, R. 1653, 170 ff.; Ciampini, Vetera monimenta, R. 1690—99, II 119 ff.; Nibby, Roma nell' anno MDCCCXXXVIII part. mod. I 321 ff.; Bartolini, La sotterranea Confessione della Romana Basilica di San Marco, R. 1844; Forcella, Iscrizioni delle chiese di Roma IV 341 ff.; Stevenson, Note sur les tuiles de plomb de la Basilique de S. Marc in den Mél. d'archéol. 1888 437 ff.; Armellini, Chiese di Roma [1]327 ff.; [2]459 ff.; Marucchi, Basiliques et églises de Rome 384 ff.

von der vom Papste Markus zu Ehren des Evangelisten Markus im Jahre 336 errichteten Gründung[1]) absehen, da wir für die Gestalt und Größe dieses wahrscheinlich noch ganz bescheidenen Baues gar keine Anhaltspunkte besitzen,[2]) so ist doch für jeden Fall die unter den Päpsten Hadrian I.[3]) und Gregor IV.[4]) erneuerte und vergrößerte Anlage in ihrer



Fig. 4. Die Südfront des Palazzetto mit dem Reste des Korridors nach Aracoeli.

Hauptachse parallel zu den Hallen der Saepta mit ihrer Apsis nach Norden orientiert gewesen. Weshalb jedoch die Kirche mit ihrer Front so weit von dem vorüberführenden Laufe des Vicus Pallacinae (der heutigen Via di San Marco und ihrer Verlängerung, der Via delle Botteghe oscure) zurückgesetzt worden, ob vielleicht ein eigenes Atrium[5]) diesen Zwischenraum ausgefüllt hat, das sind Fragen, die sich gegenwärtig ebensowenig beantworten lassen, wie jene, was für ein Objekt sich auf der Fläche des Palazzetto befand, ob daselbst nur eine öde Ruinenstätte gewesen oder ob sich ein Kloster mit einem

[1]) Lib. pontif. ed. Duchesne I 202. Bezüglich des vielzitierten und kommentierten «Vicus Pallacinae» s. Hülsen l. c. 556 und die daselbst angeführte Literatur.

[2]) Die von Monsignore Domenico Bartolini l. c. seinerzeit aufgestellte Hypothese, daß in der von ihm 1843 aufgefundenen Krypta Reste der constantinischen Anlage zu erkennen seien, ist ja von verschiedenen Seiten schon abgelehnt worden; vgl. Armellini[2] 461; Marucchi 388; Grisar, Gesch. Roms u. d. Päpste I 203 n. 1.

[3]) Lib. pontif. I 486 ff.; vgl. Gregorovius, Gesch. d. St. Rom II[5] 385.

[4]) Lib. pontif. II 74; vgl. Armellini[2] 459.

[5]) Vgl. de Rossi, Bull. di arch. crist. 1867 78 f. (Annahme eines Atriums auf grund der in der Vorhalle aufgestellten Brunnenmündung [einst in der Villa Altoviti]); Holtzinger, Altchristl. Archit. 16. Armellini[2] 462 nimmt ebenfalls ein Atrium an, doch ist die Existenz eines solchen bisher durch Architekturreste nicht erwiesen.

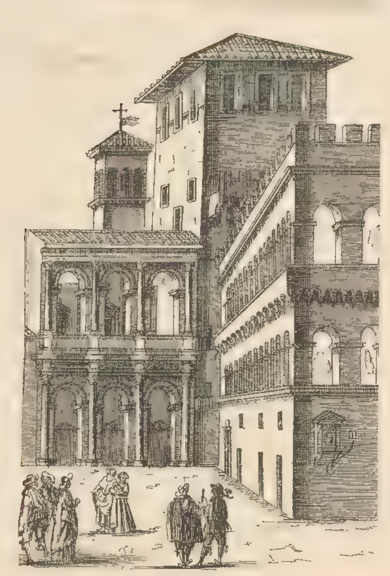


Fig. 5. Die Vorhalle von San Marco in der ersten Hälfte des 17 Jahrhunderts.

«chiostro» erhob, dessen Grundriß bei dem Neubau beibehalten worden wäre; denn das ganz unregelmäßige Viereck des Palazzettohofes — an keiner einzigen Ecke treffen sich die Seiten im rechten Winkel — kann nur durch das Vorhandensein von schwer entfernbaren Fundamentresten eines älteren Gebäudes erklärt werden.[1])

In den Synodalakten des Jahres 499 schon als Titelkirche erwähnt, war San Marco im Gegensatze zu den übrigen mehr an der Peripherie der Stadt oder gar außerhalb der Tore befindlichen Basiliken äußerst günstig gelegen. Diese vorteilhafte Lage — beinahe im Herzen der ewigen Stadt, in unmittelbarer Nähe des Kapitols, am Kreuzungspunkte wichtiger Verkehrsadern — wurde jedoch einigermaßen durch einen Übelstand beeinträchtigt, der sich im Laufe der Jahrhunderte immer unangenehmer bemerkbar machen sollte. Es ist dies die tiefe Lage des Fußbodens,[2]) infolge deren die Kirche gelegentlich der Tiberüberschwemmungen, von denen gerade dieser Stadtteil des öftern betroffen zu werden pflegte, gewöhnlich in empfindlicherer Weise als alle umliegenden Gebäude heimgesucht wurde.[3])

Abgesehen von einzelnen Erneuerungen, vielfachen Ausbesserungen des in opus Alexandrinum ausgeführten Fußbodens[4]) und von der Aufstellung eines neuen Ciboriums im Jahre 1154[5]) war es nach der Restaurierung Gregors IV. durch volle sechs Jahrhunderte zu keiner bemerkenswerten Veränderung gekommen. Naturgemäß mußte der

[1]) Sollte vielleicht doch das in der Vita Hadriani I (Lib. pontif. I 507), im Katalog der Stiftungen Leos III. (Gregorovius III[5] 32) u. a. (s. Hülsen l. c. 556 n. 136) verzeichnete «Monasterium S. Laurentii martyris quod appellatur in Pallacinis», das Lanciani, Forma Urbis tab. 22 weiter westwärts annimmt, sich auf der Fläche des Palazzetto erhoben haben? Die beiden Verträge vom 25. März und 16. Juni 1466 sprechen gelegentlich des Palazzettobaues nur von einer Gartenfläche («murare intorno allo giardino»). Auch bezüglich dieser Frage dürfte daher die Demolierung des Palazzetto voraussichtlich eine Aufklärung bringen.

[2]) Ursprünglich war diese Niveaudifferenz nur gering, so daß sie vielleicht durch zwei bis drei Stufen behoben werden konnte; sie steigerte sich aber allmählich infolge der Anschüttung des umgebenden Terrains derart, daß man gegenwärtig auf 11 Stufen in die Kirche hinabsteigt.

[3]) So schon unter Hadrian I. im Dezember 791. Die stets feuchte und dementsprechend kühle Luft bildet einen weiteren Übelstand, dem eigentlich nie durch eine ausreichende Lüftung abgeholfen werden kann, da der Ost- und der Nordtrakt des Palazzo die Kirche ja unmittelbar umfangen. So konnte es kommen, daß dieselbe Kirche, die einst «propter commodum situm multum frequentata» genannt worden war, sich gegenwärtig nur eines spärlichen Besuches erfreut.

[4]) Vgl. cod. Cappon. 236, fol. 2—11; ferner codd. Monac. iconogr. 206 (ital. 445[a]), fol. 11—18 und 207 (ital. 445[b]), fol. 157—205.

[5]) Vgl. Forcella, Iscriz. delle chiese di Roma IV 345 n. 818; de Rossi, Bull. di arch. crist. 1875 125; Marucchi l. c. 388.

bauliche Zustand der Basilika nach einem so langen Zeitraume dringend nach einer Renovierung verlangen, umsomehr, als im Jahre 1422 die Fluten des Tibers wieder einmal die Kirche arg gefährdet hatten. Sie war wohl dem Verfalle nahe, als ihr in dem Venezianer Pietro Barbo, einem Neffen Eugens IV., ein warmer Förderer und Beschützer erstand.[1]) Schon als Kardinal von S. Maria Nuova (jetzt S. Francesca Romana) hatte er unmittelbar neben S. Marco gewohnt,[2]) in einem kleinen, unscheinbaren Palaste, der auch seinem Oheim als Titular von S. Marco zum Aufenthalt gedient hatte. Eine wiederholt



Fig. 6. Israel Silvestre. Die Vorhalle von San Marco und der Palazzetto um 1640.

zitierte Stelle in einer anonymen «Vita Eugenii IV»[3]) schildert uns zwar den einfachen Bau, doch läßt sich durch sie keineswegs feststellen, ob er als Naturalwohnung des jeweiligen Titulars von S. Marco bestimmt war,[4]) oder ob er privates Eigentum Eugens IV. bildete, das dieser seinem Nepoten als Wohnsitz zuweisen konnte. Sei dem wie immer, der Grundriß dieses Gebäudes läßt sich noch heute mit ziemlicher Klarheit bestimmen. Eine genaue, in den Jahren 1856—1858 durchgeführte Untersuchung des Mauerwerkes des Palazzo di Venezia[5]) hat nämlich ergeben, daß der südlichste Teil des Osttraktes

[1]) Nach Canensius, Vita Pauli II (ed. Quirini) 9 am 23. Februar 1417 geboren.

[2]) Biondo, Roma ristaurata, Ven. 1543, III 59v: «ui è la bella chiesa di S. Marco: doue habita Pietro Barbo Cardinale di santa Maria nova, gentil'huomo Venetiano, e tuo nepote, beatissimo padre Eugenio». Pietro Barbo war seit 1. Juli 1440 Kardinal von S. Maria Nuova.

[3]) Martinelli, Roma ricercata nel suo sito, Roma 1658, 229 (Venet. 1660, 92): «Erat autem illo tempore palatium sancti Marci humile admodum et angustum aedificium a quodam Joanne presb. Rom. eccl. origine Anagnino, depressis quibusdam fornicibus fabricatum, sicut in superluminaribus sculptus titulus indicabat, quod postea Barbus Venetus patriciae gentis, ipsius Eugenii ex sorore nepos, eius tituli presb. card. effectus a fundamentis magno et sumptuoso opere construxit, adeo, ut priscorum urbis Romae ingentibus aedificiis non immerito compareturs». Bezüglich dieser von Martinelli ebenfalls in Roma ex ethnica sacra (Romae 1653) 170 zitierten Stelle vgl. ferner: Ciaconius, Vitae pontif. ed. 1677 II 1095; Bonanni, Numism. pontif. I 85; Muratori, Rer. It. Scr. III II 869; Müntz l. c. II 49 n. 1; Zippel Ausonia 1907 115 n. 2.

[4]) Wie Marucchi l. c. 389 annimmt.

[5]) S. oben S. 11.



Fig. 7. Der Korridor nach Aracoeli und Albergo dei Tre Re.
Nach einem Aquarell von Franz Rößler [2])

eine bedeutend ältere Anlage in sich einschließt, die beim Neubaue im Jahre 1455 einbezogen wurde. Der ursprüngliche Kardinalspalast — wenn man dieses bescheidene Wohnhaus überhaupt so nennen darf — entsprach in seinen Maßen genau der Grundfläche des großen Turmes; seine Hauptfront war der Piazza di S. Marco zugekehrt, woselbst sich auch das Haupttor befand, mit seiner westlichen Schmalseite lehnte er sich an die alte Vorhalle von S. Marco an.[1]) In diesem, in seinen Hauptmauern eigentlich noch heute bestehenden Gebäude hatte Pietro Barbo also schon als Kardinal von S. Maria Nuova gewohnt, in diesem verblieb er natürlich auch ferner, als er am 16. Juni 1451 zum Titular von S. Marco kreiert worden war, jener Basilika, der er schon immer in liebevoller Fürsorge zugetan war und zu deren Instandsetzung er nunmehr keine Kosten und Mühen scheute. Obwohl selbst vermögend und durch ein aus verschiedenen Pfründen reichlich zufließendes Einkommen gesichert, suchte er dennoch zunächst von der päpstlichen Kammer die nötigen Mittel zu erreichen. Es gelang ihm sowohl unter Calixt III.[3]) wie unter Pius II.,[4]) Indulgenzen zur Förderung der Restaurierungsarbeiten zu erwirken, zufolge deren Sammlungen von Beiträgen eröffnet werden konnten. Nur mit einiger Sicherheit läßt sich die Frage beantworten, welche baulichen Maßnahmen in die Zeit von 1451 (resp. 1458) bis 1464 (bis zu dem Jahre, in welchem er als Paul II. den päpstlichen Thron bestieg) und welche in die Jahre 1466—1471 fallen, in denen er als Papst mit großem Kostenaufwande die Basilika einem gänzlichen Umbaue unterzog. In erstere Zeit fallen zweifellos die Anordnung gotischer Fenster in den beiden Seitenschiffen sowie die Aufsetzung des schlanken, in Ziegelrohbau ausgeführten obersten Stockwerkes auf die sogenannte «Torretta»,

[1]) Vgl. Fig. 73—75. Eine Wendeltreppe befand sich in dem mittleren quadratischen Kerne des Hauses, die später, als man die vierarmige Treppe zum großen Turme anlegte, einfach zugemauert wurde.

[2]) An dieser Stelle sei hiermit Herrn Professor Federico Hermanin in Rom für die gütige Vermittlung von Photographien der beiden Rößlerschen Aquarelle (Fig. 7 und 16) der wärmste Dank ausgesprochen.

[3]) 5. Mai 1458; vgl. Marini, Degli archiatri pontif. II 201 n. 19; Müntz l. c. II 74; Pastor, Gesch. d. Päpste II^2 334 n. 2.

[4]) 1458 und 1461. Beide Indulgenzen wurden von Paul II. bestätigt und erweitert (4. Jänner 1465 und 17. März 1467; vgl. Marini und Müntz l. c.).



Fig. 8. Die Ostfront des Palazzetto und der Rest des Korridors nach Aracoeli.

jenen schlanken Turm, den man seiner ganzen Höhe nach eigentlich nur von den oberen Hoffenstern des Osttraktes sowie vom großen Turme aus betrachten kann (vgl. Taf. 7). In seinem aus unregelmäßigen Peperinblöcken roh gefügten Unterbaue dürfte meines Erachtens der Rest der einstigen «Torre Annibaldi» zu suchen sein,[1]) jenes mittelalterlichen Turmes, der bei den zahlreichen Straßenkämpfen innerhalb der Stadt Rom insoferne eine strategische Bedeutung erlangt hatte, als man — in seinem Besitze — den Zugang zum Kapitol vom Marsfelde her sperren konnte. Dies kam besonders im April 1312 zur Geltung,[2]) als die «Torre Annibaldi» für die Partei Ludwigs von Savoyen ein wesentliches Glied in der langen Befestigungslinie bildete, die sich vom Castel S. Angelo über Monte Giordano bis zu die Torre de' Conti und delle Milizie hinzog.[3])

[1]) Entgegen den Hypothesen von Zippel l. c. 125 n. 2 und Callari, I Palazzi di Roma 20, welche den großen Turm des Palastes mit der «Torre Annibaldi» in Verbindung zu bringen suchten. Es ist übrigens gar nicht ausgeschlossen, daß der ursprüngliche Cardinalspalast ebenfalls mit einem Turme ausgestattet war, auf den der in den Dokumenten mehrfach vorkommende Ausdruck «torre de la bissa» (Zippel l. c. 125 n. 1) zu beziehen wäre; so nahm auch Barvitius, wie sich aus einer in seinem Nachlasse befindlichen Zeichnung ersehen läßt, an, daß der nordwestliche Eckraum dieses Gebäudes (incl. der Wendeltreppe) das zweite Geschoß turmartig überragt hätte.

[2]) Vgl. Gregorovius, Gesch. d. St. Rom IV[5] 32; v. Reumont, Gesch. d. St. Rom II 746.

[3]) In die Jahre 1466—1471 fallen dann folgende Arbeiten an S. Marco, die zum Teile auch nach dem Tode Pauls II. erst von seinem Nepoten, Kardinal Marco Barbo, zu Ende geführt wurden: Bau der zweigeschossigen Vorhalle, Wölbung der beiden Seitenschiffe und Gliederung derselben durch Pilaster als Einfassung von Altären, die mit flachen, von einer großen Muschel abgeschlossenen Nischen (vgl. Taf. 21) alternieren; ferner die Herstellung der hölzernen Kassettendecke, für deren Bemalung die von Müntz veröffentlichten Rechnungen bis auf die Kosten der Beschaffung des Blattgoldes und des Ultramarins vorliegen, dann die Renovierung des Dachstuhles (Verträge mit dem Florentiner Rainaldo di Lorenzo) und die Bekleidung der Dachflächen mit Bleiplatten, von denen Fig. 71 einen Ausschnitt wiedergibt (über diese «tegole plumbee» vgl. Stevenson, Note sur les tuiles de plomb de la basilique de S. Marc

So beschaffen waren die topographischen Verhältnisse und die lokalen Vorbedingungen, als Kardinal Pietro Barbo mit der liebevollen Fürsorge für seine Titelkirche auch die Inangriffnahme eines bescheidenen, in kleinen Dimensionen gehaltenen Zubaues zu seinem Kardinalspalaste zu verbinden suchte. Diese wie die folgenden Aufstellungen über die älteste Baugeschichte des Palazzo di San Marco weichen in so wesentlichen Punkten von den bisherigen Anschauungen ab, daß es notwendig erscheint, einzelne Bemerkungen über die früheren Forschungsresultate voranzuschicken.[1])



Fig. 9. Giuseppe Vasi. Die Piazza di Venezia um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Es war und bleibt das Verdienst des bekannten französischen Kunsthistorikers Eugène Müntz (1845—1902), anläßlich seiner umfangreichen und sorgfältigen archivalischen Studien zu seinem epochalen Werke «Les arts à la cour des Papes pendant le XV[e] et le XVI[e] siècle» zahlreiche dokumentarische Belege für den Bau des Palazzo und Palazzetto wie für den Umbau der Basilika veröffentlicht zu haben,[2]) Dokumente, welche sich hauptsächlich auf die Jahre 1466 (30. April) — 1471 (6. Dezember) bezogen, also wie es schien, auf einen verhältnismäßig kleinen Teil der Bauzeit, die sich ja vom Jahre 1455 mindestens bis zum Tode des Kardinals Marco Barbo, des Neffen Pietro Barbos, erstreckt hätte.[3]) In

in den Mél. d'archéol. 1888, 439 ff.); schließlich die Glasmalereien und andere dekorative Arbeiten, bezüglich deren ebenfalls die von Müntz l. c. II 74 ff. mit großer Gewissenhaftigkeit publizierten Dokumente näheren Aufschluß erteilen.

[1]) Eugène Müntz, Le Palais de Venise à Rom in L'art 1883 (IX[e] ann., t. XXXV) 175 ff. (von Gio. Gatti ins Italienische übersetzt und mit wertvollen dokumentarischen Belegen bereichert in Gli studi in Italia 1884 [Anno VII.] I 173 ff.); Giuseppe Zippel, Per la storia del Palazzo di Venezia in Ausonia 1907 114 ff. Von kleineren Aufsätzen sind noch zu erwähnen: Karl Mayreder, Neues Wiener Tagblatt 1881 17. Okt.; Conte Domenico Gnoli, La Tribuna, Roma 1902, 11. Okt.; Ettore Bernich, La Vita, Roma 1906, 1. Okt. (in den beiden letzteren vornehmlich der Palazzetto behandelt).

[2]) Vol. II 54 ff. = Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome IX 54 ff.

[3]) Also bis 2. März 1491; vgl. Forcella, Iscriz. delle chiese di Roma IV 348 n. 823.

so unschätzbarer Weise aber auch unsere Kenntnisse durch die archivalischen Funde von Eugène Müntz bereichert wurden, so schienen diese doch nur einen Bruchteil des gesamten Quellenmateriales zu bilden; dies wäre um so beklagenswerter gewesen, als sich kein einziges Dokument auf die erste Periode, den langen Zeitraum von 1455—1466, bezog und es infolgedessen ausgeschlossen erschien, je einer endgültigen Lösung der Autorfrage näherzukommen. In den folgenden Ausführungen soll nun versucht werden, den Nachweis zu erbringen, daß die Klagen über den Verlust, beziehungsweise über die Unauf-



Fig. 10. Giovanni Battista Piranesi. Palazzo und Piazza di Venezia um 1767.[1])

findbarkeit der Dokumente für diese erste Periode beinahe gänzlich gegenstandslos sind, daß wir uns im Gegenteile im glücklichen Besitze so ziemlich aller wichtigen dokumentarischen Belege für den Neubau befinden. Hierzu führte in erster Linie das Studium eines im Originalmanuskripte mir vorliegenden technischen Berichtes über den Bauzustand des Palazzo und Palazzetto di Venezia, den der österreichische Architekt Anton Viktor Barvitius (1823—1901) im Sommer des Jahres 1858 dem k. u. k. Ministerium des Äußern vorgelegt hatte.[2]) Barvitius war in den Jahren 1856—1858 in der glücklichen Lage gewesen, in sämtlichen Räumen des weitläufigen Gebäudes, das sich damals, besonders infolge der stürmischen Ereignisse des Jahres 1848, in desolatestem Zustande befand, den Mauerverband zu untersuchen, den Mörtelverputz, wo er nicht schon herabgefallen, her-

[1]) Das Konsolgesimse unter den Fenstern des dritten Turmgeschosses ist eine freie Zutat des Stechers.

[2]) Das gebundene Manuskript wird gegenwärtig im Hochbaudepartement des genannten Ministeriums aufbewahrt. Der genaue Titel (fol. 1) lautet: «Bericht über den Bestand der Baulichkeiten des k. k. Botschaftshôtel in Rom, genannt: il Palazzo di Venezia. Im Auftrage eines k. k. hohen Ministeriums erstattet von A. Barvitius, Architekt. Mit einer Geschichte des Palastes als Einleitung zum Berichte. Rom im Jahre 1858.»



Fig. 11. Die Nordfront des Palazzetto und der Osttrakt des Hauptgebäudes.

unterzuschlagen, um so Konstruktionen bloßlegen oder ursprüngliche Fensterachsen konstatieren zu können; alles dieses wäre gegenwärtig unmöglich gewesen, nachdem gerade in der für die Baugeschichte so wichtigen linken Hälfte des Osttraktes des Palazzo seither durchgreifende Restaurationen vorgenommen worden sind. Seine «technischen Erhebungen» sind daher für den Gang der folgenden Untersuchungen von umso größerem Einfluß gewesen, als sie zur Lösung verschiedener Fragen, bei deren Beantwortung das einseitige Studium der Dokumente versagte, herangezogen werden konnten. Ja einzelne seiner Beobachtungen ließen sich, obwohl sie auf den ersten Blick fast unglaubwürdig erschienen, mit den Müntzschen Dokumenten in glücklichster Weise in Einklang bringen, so daß es nur zu bedauern ist, daß Eugène Müntz seinerzeit von diesem wertvollen technischen Befunde keine Kenntnis gehabt hatte.

Unter Zugrundelegung einer Reihe von «technischen Beobachtungen und auffallenden Stilunterschieden[?]» gelangte Barvitius zu der Hypothese, daß Kardinal Pietro Barbo nicht gleich von allem Anfange an den Bau eines monumentalen Palastes geplant, sondern daß er vielmehr anfänglich «nur die an der Ostseite links vom heutigen Eingange befindlichen Baulichkeiten» teilweise umgebaut hätte, und zwar in verschiedenen Höhen: im nördlichen Teile (gegen die heutige Eingangshalle[1]) «in ein über einem

[1]) Von der Piazza di Venezia.



Fig. 12. Die Nordostecke des Hauptgebäudes mit der Front gegen die Via del Plebiscito.

niedrigen Erdgeschosse erhobenes Geschoß», im südlichen Teile (an die Vorhalle von S. Marco anstoßend) in einen höheren Bau, der «zinnenlos mit einer offenen Bogenstellung unter dem Dache» geendet hätte. Letztere Vermutung — bezüglich der Außenarchitektur dieses ursprünglichen Baues — wollen wir als einen zu problematischen Rekonstruktionsversuch füglich beiseite lassen, nur der Kern der ganzen Hypothese soll uns näher beschäftigen. Dieser besteht nun darin, daß im Jahre 1455 von Kardinal Pietro Barbo nur der alte, der Grundfläche des großen Turmes entsprechende Kardinalspalast umgebaut und durch einen bis zur östlichen Eingangshalle reichenden Zubau erweitert worden war.[1]) Die Richtigkeit dieser von Barvitius einzig und allein auf Grund sorgfältiger Untersuchungen des Mauerwerkes[2]) gewonnenen Aufstellung läßt sich durch eine Reihe weiterer Argumente wesentlich unterstützen. Vor allem durch ein noch im gotischen Stile gehaltenes Fenster, dessen Existenz merkwürdigerweise Barvitius entgangen war, da er es gar nicht erwähnt. Es befindet sich in dem schmalen Fassadestreifen des Palastes,[3]) der zwischen der Vorhalle von S. Marco und dem Ansatze der Westfront des Palazzetto nach der Piazza di S. Marco zugekehrt ist (vgl. Taf. 13).

[1]) Zwischen diesem Zubaue und dem erst später demolierten Reste der Saepta Julia (an der Nordostecke des Palazzo) war also noch ein Zugang zur Seitentüre des rechten Nebenschiffes von S. Marco frei geblieben.

[2]) «In schlechter Ziegelkonstruktion, auch aus Geschieben und allerhand Brocken ausgeführt» (Bericht, fol. 10).

[3]) Beziehungsweise des Turmunterbaues.

Während die Lichtöffnung des Hauptgeschosses im Laufe der Zeiten mehrfach umgestaltet worden war (vgl. Tafel 34, Fig. 3 und 6), verblieb das Fenster in dem darüber befindlichen zweiten Geschosse gänzlich unberührt in seinem einstigen Zustande — in einem spätgotischen Charakter — wie wir ihn auf dem Boden der ewigen Stadt nur an einem einzigen ähnlichen Beispiele mehr begegnen, an den Fenstern des Palazzo Capranica.[1]) Es erhebt sich nun die Frage: hat dieses Fenster bereits dem alten, ursprünglichen Baue angehört oder ist es erst anläßlich des Umbaues im Jahre 1455 entstanden? Hierbei kommen uns, abgesehen von dem Umstande, daß die Fenster des Palazzo Capranica erst ungefähr um 1450 erbaut worden sind, die bekannten Denkmünzen aus den Jahren 1455 und 1465 (Fig. 26) zu Hilfe. Wenngleich stets zitiert und fast ebenso oft abgebildet,[2]) hat doch bisher noch niemand sich die Mühe genommen, die auf dem Revers auf winzig kleinen Maßstab reduzierte Front des Gebäudes einer kritischen Betrachtung zu unterziehen, denn sonst hätte man unschwer bemerken müssen, daß diese Miniaturfassade keineswegs mit rechteckigen Steinkreuzfenstern ausgestattet ist, sondern daß unterhalb der beiden kleinen Ecktürme deutlich je ein gotisches Fenster im Hauptgeschosse angebracht ist; auf eine Wiedergabe der übrigen Fenster hatte der betreffende Medailleur infolge des kleinen Maßstabes natürlich verzichten müssen, einzig allein im ebenerdigen Geschosse sind noch drei Türen mit geradem Sturze zu erkennen. Die Denkmünze von 1455[3]) liefert uns daher den Beweis, daß das Hauptgeschoß des Neubaues

[1]) Gegenwärtig Sitz des Collegio Capranica auf der gleichnamigen Piazza (Rione Colonna). Nolli III 332 «Teatro Capranica» (1868 geschlossen). Vgl. Callari, Palazzi di Roma 3 ff. Phot. Moscioni n. 375 und 3874.

[2]) Molinet, Hist. pontif., Paris 1679, 13 n. 8; Bonanni, Numismata Pontif. Rom., Romae 1699, I 71, 85; Caetani, Mus. Mazucchell., Venet. 1761, I tav. XX n. 2; Müntz l. c. II 5 f; Lanciani, Stor. d. scavi I 58; Zippel l. c. 116 n. 2, von dem übrigens eine Publikation von Dokumenten über die Tätigkeit der betreffenden Medailleure (Cristoforo Geremia, Andrea da Viterbo und Angelo dall' Aquila) zu erwarten steht. Von den verschiedenen Varianten der Denkmünze kommen für unsere Untersuchung hauptsächlich die beiden folgenden in Betracht:

a) PETRVS·BARBVS·VENETVS·CARDINALIS·S·MARCI. Profilbildnis nach links gewendet.

℞. HAS·AEDES·CONDIDIT·ANNO·CHRISTI MCCCCLV· Front des Palastes mit zwei Ecktürmen.

b) PAVLVS·VENETVS·PAPA·II· Kopf im Profil nach links gewendet.

℞. HAS·AEDES·CONDIDIT·ANNO·CHRISTI MCCCCLXV. Front des Palastes mit den beiden Ecktürmen (abgeb. in Fig. 26).

Bezüglich der Auffindung dieser Münzen ist vor allem die von Lanciani l. c. 58 publizierte Notiz des P. Luigi Bruzza (1876) von Interesse: «In quasi tutti i luoghi nei quali fu necessario rifare i muri esterni del palazzo, a circa tre o quattro metri dal suolo, furono ritrovati dentro il muro medesimo vasi di terra, della forma precisa di salvadenai, i quali erano disposti a circa tre metri distanti l'uno dall' altro. In ciascuno di essi erano deposte due, tre e anche cinque medaglie; queste sono tutte di getto, e nessuna coniata. Io n'ebbi dodici provenienti da quattro vasi, ed uno di questi lo ebbi intatto». Doch sind viele Jahre früher schon Medaillen gefunden worden, wie dies aus einer Bemerkung Barvitius', Bericht, fol. 13, hervorgeht: «Anläßlich eines notwendigen Mauerabbruches wurde hier [im rechten Flügel des Osttraktes] im Jahre 1857 hart unter dem Dachgespärre an der Westseite in einer in der Mauerdicke eigens ausgesparten kleinen Nische ein tönernes Gefäß mit verschiedenen Medaillen P. Pauls II. gefunden, welche in der Umschrift das Datum 1465 tragen, woraus der Schluß gezogen werden darf, daß dieser Flügel 1465 oder wenig später vollendet wurde». Eine Randbemerkung zu einer anderen Stelle des Berichtes, fol. 10ᵛ, von unbekannter Hand mit Bleistift gekritzelt, unterstützt schließlich die von Barvitius gemachten Beobachtungen; sie lautet: «Die Lage der Nische [im Mauerwerke des zweiten Stockwerkes des alten Teiles], in welcher die eben genannte Medaille gefunden wurde, bestätigt, daß der Kardinal in dem genannten Teile schon Baulichkeiten vorgefunden hatte, deren Mauern nur durch einfache Zulagen verstärkt. In einer solchen Zulage fand sich die Medaille; folglich ist die andere Hälfte der Mauer von höherem Alter, zeigte sich auch als solche dadurch, daß sie noch ihren ursprünglichen Verputz auf beiden Seiten nachwies, während die neuere natürlich den Verputz nur auf der einen Seite zeigen konnte. Ich habe bereits 1861 Dez. solche Mauern gefunden».

[3]) Ebenso wie ihre Variante vom Jahre 1465 (Fig. 26), in der die beiden Fenster gleichfalls noch gotisch gebildet sind.

noch mit gotischen Fenstern ausgestattet gewesen war, mit ähnlichen Fenstern, wie wenige Jahre früher das erste Geschoß jenes Kardinalspalastes geschmückt worden war, den Barbos Kollege, der Titular von S. Croce in Gerusalemme, Domenico Capranica, hatte errichten lassen. Wenn daher das oberwähnte, einzige intakt gebliebene Fenster nicht schon älteren Ursprunges ist, was ja schließlich nicht unmöglich ist, so gehört es der Bauperiode von 1455 an. Ein günstiges Geschick hat uns aber noch zwei weitere Objekte erhalten, deren Entstehung um dieselbe Zeit anzusetzen sein dürfte. Es ist dies eine im Hauptgeschosse des Turmunterbaues — also unmittelbar unterhalb des erwähnten gotischen Fensters — befindliche Holzdecke, deren Verschalungsbretter alternierend mit symmetrischen Rankenornamenten oder mit dem vom Kardinalshute bekrönten Barbo-Wappen geschmückt sind (vgl. Fig. 21). Ihre versteckte Lage hat diese Decke vor der Restaurationswut des 19. Jahrhunderts beschützt und in völlig unberührtem Zustande erhalten, so daß sich die einzelnen Ornamente noch gegenwärtig in unverminderter Frische von der tiefbraunen Holzfarbe abheben.[1]) Im Vergleiche mit ihrer wenige Jahre älteren Gefährtin im Kastell zu Bracciano (Fig. 20), die über einem von der Basilica Aemilia entlehnten Palmettenfriese[2]) noch gotische Elemente vereinigt, ist an ihr die Ornamentik als eine im Frührenaissancecharakter schon vorgeschrittenere zu bezeichnen.[3]) Ferner erinnert noch ein weiterer

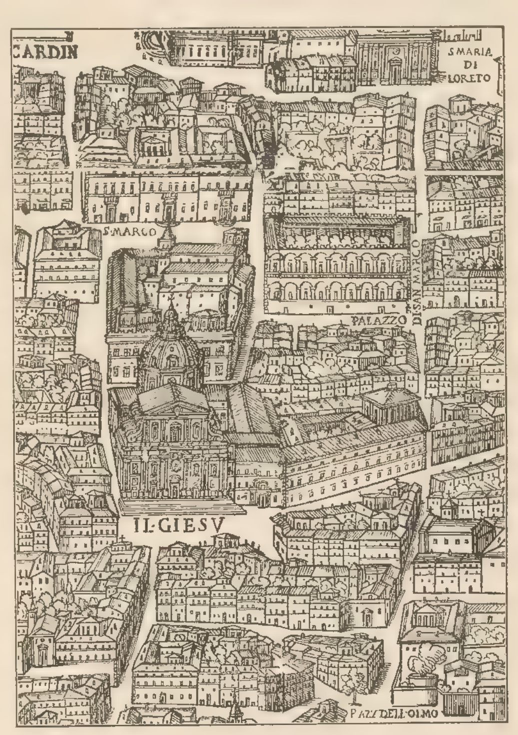


Fig. 13. Der Palazzo di San Marco am Beginne des 17. Jahrhunderts.
Ausschnitt aus dem großen, in Holzschnitt ausgeführten Stadtplane des Giovanni Maggi.

[1]) Vgl. Barvitius, Bericht, fol. 51: «Als die Turmtreppe noch nicht angelegt war, erstreckte sich dieser Raum bis an die südliche Außenmauer. Unter seiner jetzigen, aus verputztem Rohre hergestellten Decke ist noch die alte flache Holzdecke erhalten, deren farbige Verzierungen das Wappen des Kardinals Pietro Barbo aufweisen». Auf diese Weise ist auch der gute Erhaltungszustand der Decke zu erklären.

[2]) Vgl. D'Espouy, Fragments d'architecture antique II pl. 60—61; Egger, Codex Escurialensis 145 f. (fol. 59).

[3]) Übrigens ist erst kürzlich in Rom selbst, im Kloster der Nonnen von Tor de' Specchi, eine ziemlich gleichalterige Holzdecke wieder zum Vorschein gekommen; vgl. Bollettino d'arte 1907, fasc. IX 2 fig. 1.



Fig. 14. Der Convent von Aracoeli und die Torre di Paolo III.[1])

Rest an diese frühe Bauzeit, es ist die im Hauptgeschosse der Ostfront eingemauerte Inschrifttafel vom Jahre 1455,[2]) die, bei dem späteren Umbaue an Ort und Stelle belassen, eine Quelle von unrichtigen Folgerungen bilden mußte. Denn während sie sich einzig und allein auf die erste Bauperiode bezieht, wurde sie in der Folge überhaupt mit dem Baue der ganzen Ostfront in Verbindung gebracht und gab so Veranlassung zu zahllosen falschen Schlüssen. Wenn es weiters noch gestattet ist, die im Anhange wiedergegebenen Grundrisse des Osttraktes (Fig. 73—75) zur Unterstützung heranzuziehen, so lehrt auch da ein flüchtiger Blick auf die Ungleichheit der Mauerstärken in den beiden Flügeln (zu Seiten der Eingangshalle), daß hier zwei Bauperioden zu unterscheiden sind, wie dies schließlich aus der im Grundrisse des Kellergeschosses ersichtlichen Unterkellerung ebenfalls hervorgeht.[3])

Doch kehren wir nochmals zur Denkmünze vom Jahre 1455 oder zu ihrer Variante von 1465 (Fig. 26) zurück und betrachten wir die an beiden Reversen vollständig identische Miniaturfassade, so fallen uns neben dem Haupttore, den beiden seitlichen Eingängen und den gotischen Fenstern darüber namentlich die zwei zinnengekrönten Ecktürme auf.

[1]) Ich bin Sr. Exzellenz Heinrich Freiherrn Tucher von Simmelsdorf für die liebenswürdige Vermittlung dieser unmittelbar vor der Demolierung aufgenommenen Photographie zu besonderem Danke verpflichtet.

[2]) Vgl. Anhang I n. 1.

[3]) Endlich rühren von diesem ersten Baue nach Barvitius, Bericht, fol. 10, noch die folgenden Reste her: die viereckigen Fenster in den Kellerräumen und in den Zimmern des Halbgeschosses links von der Eingangshalle (Osttrakt); letztere befanden sich, wie aus Taf. 34 zu ersehen ist, im Jahre 1856 noch in ihrem ursprünglichen Zustande, wurden aber dann ebenfalls wie die Fenster zur Rechten des Vestibüles rundbogig ausgestaltet.

Sie gaben bisher zu der irrigen Annahme Anlaß, daß die Ostfront des Palazzo von zwei Ecktürmen flankiert werden, daß dem großen Turme also ein Pendant an der Nordostecke erstehen hätte sollen, zu dessen Ausführung es aber leider (sic!) nie gekommen ist. Wie wir aber später sehen werden, war der große Turm nie projektiert, er war nur ein Notbau, der erst nach Fertigstellung des Osttraktes auf die südliche Ecke desselben und



Fig. 15. Die Torre di Paolo III in den ersten Tagen ihrer Demolierung 1886.
Nach einer Zeichnung von Othmar Brioschi.[1])

zwar direkt auf die Mauern der ursprünglichen Palastanlage aufgesetzt worden ist.[2]) Also entfallen hiermit alle bisherigen Hypothesen bezüglich der beiden «projektierten» Ecktürme gegen die Piazza di Venezia und mit ihnen auch die bei den Haaren herbeigezogene Analogie mit dem Kastell von Sorgue (bei Avignon).[3]) Ein anderes, bedeutend wichtigeres Moment scheint mir ebenfalls aus den Betrachtungen über diese erste Bauperiode hervorzugehen, das Ergebnis nämlich, daß die ersten Anfänge

[1]) An dieser Stelle sei Herrn Professor Othmar Brioschi in Rom für die in liebenswürdiger Weise erteilte Erlaubnis zur Reproduktion dieser Zeichnung der wärmste Dank ausgesprochen.

[2]) Ein flüchtiger Blick auf die Grundrisse des Osttraktes (Fig. 73—75) lehrt übrigens sofort, daß weder an der rechten Ecke des Zubaues von 1455, noch an der Nordostecke des späteren Hauptgebäudes Fundamente für einen zweiten großen Turm vorgesehen sind.

[3]) Zippel l. c. 120 ff. Da wäre es doch viel näher gelegen gewesen, ein italienisches Kastell dieser Zeit heranzuziehen; vgl. z. B. das «Castellum Sismundum Ariminense» in der bekannten Medaille des Matteo de' Pasti von 1446 (s. Friedländer, Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. 1880, 265 und Taf. VIII). Schließlich genügt ein Blick auf die älteren Stadtpläne, um zu sehen, daß sich in dieser Zeit eine ganze Reihe von ähnlichen Anlagen auf dem Boden der ewigen Stadt erhoben.

der Ausgestaltung der Piazza di Venezia um das Jahr 1455, wenn nicht schon in die unmittelbar vorangehenden Jahre anzusetzen sind, indem durch den Barbo'schen Neubau der erste entscheidende Anstoß zu der sich nach und nach entwickelnden Bedeutung erfolgt war, die dieser Platz in den folgenden Jahrhunderten erlangen sollte. Denn während der ursprüngliche kleine Kardinalspalast mit seiner Hauptfront gegen Süden, gegen die Piazza di S. Marco, gekehrt war, wurde bei dem Umbaue die Hauptfassade nach Osten, gegen die heutige Piazza di Venezia, verlegt.[1])

Vermutlich war diese erste Bauperiode schon mit dem Jahre 1455 abgeschlossen, es sei denn, daß sich die innere Einrichtung und Ausschmückung noch durch die folgenden Jahre erstreckt hätte.[2]) Und bei diesem noch in bescheidenen Dimensionen gehaltenen Palastbaue wäre es wahrscheinlich auch für immer geblieben, wenn nicht — neun Jahre darauf — Kardinal Pietro Barbo am 30. August 1464 siegreich aus dem Konklave hervorgegangen wäre und als Paul II. den päpstlichen Thron bestiegen hätte. Denn nun standen ihm mit einem Schlage ganz andere Mittel zu Gebote, um seine Baulust zu befriedigen und sowohl die Basilika in durchgreifender Weise zu restaurieren, als auch den Palast unter Zugrundelegung eines großartig angelegten Bauprogrammes beinahe um das Zehnfache zu vergrößern.[3]) Nach der Vornahme der nötigen Grundankäufe,[4]) Demolierungen, Materialbeschaffungen etc. war es vor allem die Sorge nach einem verläßlichen ausführenden Baumeister. Als solcher wurde am 25. März 1466 der Florentiner Bernardo di Lorenzo engagiert,[5]) dessen Stellung jedoch nur von kurzem Bestande war, denn schon am 16. Juni 1466 wurde ein neuer Kontrakt[6]) mit dem Bauunternehmer (entrepreneur) Nuccio Rasi aus Narni und den Architekten Manfredo di Antonio aus Como, Andrea aus Arsoli und Antonio aus Gonzaga abgeschlossen, von denen einzig und allein der erstgenannte durch seine Tätigkeit unter Pius II. bekannter ist.[7]) Dieser Vertrag, der uns im Wortlaute erhalten ist, enthält zwei Stellen, die ein besonderes Interesse verdienen. Die eine betrifft etwaige bei den Erdaushebungen zu gewärtigende Funde an antiken Objekten, die als Eigentum des Bauherrn deklariert werden.[8]) Die andere Stelle bezieht sich auf die Art und Weise der Bauführung, daß nämlich die Genannten sich verpflichten, alle im Vertrage erwähnten Arbeiten so auszuführen, «chome parra et piacera a Sua S[ta] [Paolo II.], et secondo da esso et altro per lui sara ordinato et disegnato»,

[1]) Infolge des geringen, mir zur Verfügung stehenden Raumes sah ich mich während der Drucklegung leider genötigt, auf eine Wiedergabe der ziemlich umständlichen Beweisführung für obige Aufstellung zu verzichten, wie überhaupt auch in den folgenden Abschnitten die anfangs ausführlich geplante Berücksichtigung der topographischen Gesichtspunkte infolge Raummangels gleichfalls gänzlich entfallen mußte.

[2]) Dokumentarische Belege für diese erste Bauperiode sind bisher noch nicht gefunden worden; wenn sie überhaupt noch existieren würden, so würden sie am ehesten in einem Archive der Familie Barbo zu finden sein. Eine diesbezügliche Nachfrage des Verfassers wurde in freundlichster Weise dahin beantwortet, daß aus so früher Zeit kein einziges Dokument mehr vorhanden wäre.

[3]) Die neue Baufläche — einschließlich der Basilika und des alten Palastes — bildet ein Rechteck von 350 röm. Palmen Breite und 550 Palmen Länge; mit dem Palazzetto beträgt der Flächeninhalt der gesamten Area 12.174 m^2 (Pastor l. c. II[2] 334 n. 2 nach einer Angabe von Baurat Heinrich Pokorny).

[4]) Die sich übrigens bis ins Jahr 1472 hinzogen; vgl. Müntz l. c. II addit. 328.

[5]) Theiner, Codex diplom. III 445 ff.; Müntz l. c. II append. 289 ff.

[6]) Ibid. II 55 ff. [7]) Ibid. I 237.

[8]) «Et che tucto oro, argento, rame, o che altra ragione metallo et rosi, et simile, monete, imagini, colonne, porfiri, marmi, travertini o che altre gioje, pietre, metalli et cose di alcuno pregio, che in decti fondamenti si trovasseno, deggano essere di decto N. Signore, senza alcuna exceptione».



Fig. 16. Die Torre di Paolo III von Aracoeli aus gesehen.
Nach einem Aquarell von Franz Rössler.[1]

ein unzweideutiger Beleg für eine persönliche Ingerenz seitens des päpstlichen Bauherrn, der es nicht verschmäht, nötigenfalls den Rötel selbst in die Hand zu nehmen, um seinen Wünschen Ausdruck zu verleihen. Also ein ähnlicher Baudilettantismus, wie ihn schon Nikolaus V. und Pius II. gepflogen hatten! Was die Frage der Materialbeschaffung anbelangt, so berichten sowohl Vasari,[2]) als auch Martinelli,[3]) daß zahllose Travertinblöcke von den gewaltigen Substruktionen des Templum Divi Claudi sowie von der Südseite des Amphitheatrum Flavium zum Bauplatze verschleppt worden sind. Bezüglich des letzteren Gebäudes werden diese Nachrichten durch die Baurechnungen bestätigt, die ausdrücklich im November 1466, im Februar, März und Dezember 1467 «peperignas et teuertinas de palatio colisey» verzeichnen, deren Transport in einem eigens zu diesem Behufe konstruierten Wagen erfolgt war. Doch dürfte die Verschleppung von Travertinquadern

---

[1]) Vgl. S. 8 Anm. 2.

[2]) Vasari ed. Milanesi II 472: dove andò una infinità di trevertini, che furono cavati, secondo che si dice, di certe vigne vicine all' arco di Costantino, che venivano a essere contrafforti de' fondamenti di quella parte del Colosseo, ch'è oggi rovinata, forse per aver allentato quell' edifizio. Zu dieser Stelle vgl. Lanciani, Rendic. d. Lincei 1896 V fasc. 5 und Stor. d. scavi I 71.

[3]) Roma ricercata nel suo sito, Roma 1658, 212: Ma Paolo Secondo tagliando quella parte [del Coliseo], che risguarda SS. Gio. e Paolo, impiegò li trauertini nella fabrica del Palazzo di san Marco. Ferner Ciaconius, Vitae pontif. II 1078: (Paulus II) ad aedificandum palatium s. Marci amphitheatrum . . . versus partem dexteram euntibus ad basilicam lateranam ademptis lapidibus detruncavit.

des Colosseums keineswegs in so ausgedehntem Maße erfolgt sein, wie es wenige Jahrzehnte später beim Baue der Cancelleria der Fall war. Denn abgesehen von dem zunächst in Betracht kommenden antiken Baumateriale, das anläßlich der Fundamentierungsarbeiten an der Nordostecke des Palazzo («dreto a la tribuna de st° Marcho») gewonnen wurde, erwähnen die Rechnungen noch eine ganze Reihe von mehr oder minder entfernt gelegenen Bezugsquellen für Travertin.[1])

Das Programm für diese zweite Bauperiode — soferne es sich noch rekonstruieren läßt — dürfte vor allem zwei Hauptvorschriften enthalten haben: Einbeziehung der Basilika und Anlage eines großen Arkadenhofes. Die übrigen Forderungen bestanden im wesentlichen in folgenden Punkten: Die Haupteinfahrt wird in die Achse der sich gegen die Via degli Astalli erhebenden Westfront des Palastes verlegt. Zwei mächtige Türme, deren Grundrißanlage noch heute erkennbar ist (vgl. Fig. 72), flankieren den Westtrakt; jeder der beiden Türme — von 75 Palmen im Gevierte und 10 Palmen Mauerstärke — soll sich um eine ganze Geschoßhöhe über die beiden Stockwerke des übrigen Baues erheben. Der Osttrakt schließt sich — wieder parallel zur Längsachse der Basilika — an den Zubau von 1455 an,[2]) während senkrecht zu ihm, an der Apsis von S. Marco vorüber, ein langgestreckter Nordtrakt bis zu dem nördlichen Eckturme an der Via degli Astalli geführt wird. Für den Osttrakt verbleibt die Stiegenanlage von 1455, für den Nordtrakt wird in dessen Mitte neben einem geräumigen Vestibüle eine prunkvolle Haupttreppe angelegt.

Der Verlauf dieser zweiten Bauperiode läßt sich für die Pontifikatsjahre 1464 (resp. 1466) bis 1471 an der Hand der von Eugène Müntz publizierten Dokumente bis ins kleinste Detail verfolgen. Sie geben uns Aufschluß über die Auswechslung der gotischen Fenster der Bauperiode von 1455 durch die dem Zeitgeschmacke entsprechenderen Steinkreuzfenster,[3]) sie berichten uns von den zahlreichen Steinmetzarbeiten (für Tür- und Fenstergewände, Gurtgesimse, Kamine u. a.), von der Bemalung der Verschalungsbretter der hölzernen Kassettendecken sowie von der Tätigkeit der am Dachstuhle beschäftigten Zimmerleute und Dachdecker.[4]) Sie enthalten ferner zahlreiche Verrechnungen von Steinmetzarbeiten, die kurzweg «pro laborandis teuertinis»[5]) ohne jede nähere Angabe eingetragen sind, ein Vorgang, der sehr zu bedauern ist, da unter diesen Ausgaben speziell in den Jahren 1470 und 1471 gewiß auch die Arbeiten für die Arkaden des großen Hofes inbegriffen sein müssen. Denn nur in diese letzten Lebensjahre Pauls II.

[1]) Zippel l. c. 114 n. 2: «a spoglia christo» (S. Maria in Campo Carleo, also vom Forum Traiani), «in le vigne dreto a Castello s. Angelo», «a s. Maria del Porto». Bezüglich einer weiteren Travertinquelle «iuxta ripam macellorum» s. Lanciani, Stor. d. scavi I 73 f.

[2]) Natürlich mit Einbeziehung des ursprünglichen Kardinalspalastes.

[3]) Nicht anders dürfte meines Erachtens der Ausdruck «laborerii facti in fenestris grossatis» (Müntz l. c. II 69, 4. September 1469) zu erklären sein.

[4]) In bezug auf die technische Ausführung des Mauerwerkes in dieser Bauperiode äußert sich Barvitius (Bericht, fol. 11v) dahin, daß die Fundamente außerordentlich stark und mit großen, doch wohlgelagerten Tuffsteinbrocken ausgeführt seien. «Die Mauern selbst erscheinen für die genannte Ausdehnung des Hauptgebäudes [Nordtrakt] bis zu dem Vestibüle der Ostseite von unregelmäßigen kleinen Travertinquadern und Brocken in gutem Verbande hergestellt und die Stelle ist sehr deutlich zu erkennen, wo das Mauerwerk dieser Epoche mit dem Ziegelbaue der ersten Bauperiode [von 1455] an der Ostseite aneinander stoßen». Bezüglich des Oberbaues klagt Barvitius (fol. 9) jedoch über die Flüchtigkeit der Ausführung, die Verwendung von Tuffsteinbrocken, deren unregelmäßige Verbindung sowie über den «alles verhüllenden rohen Mörtelüberzug».

[5]) Werkstücke aus Travertin.

und in die erste Zeit der darauf folgenden Bauperiode kann die Errichtung dieser, auch in ihrem unvollendeten Zustande so imposant wirkenden Arkaden fallen. Auf Grund der an den Sockeln der oberen Ordnung angebrachten Barbo-Wappen, die zum Teile vom Kardinalshute überdeckt, zum Teile von der päpstlichen Tiara gekrönt sind, hatte man bisher stets den Beginn des Arkadenbaues schon in die Kardinalsjahre Pauls II. verlegt, denn nur so schien sich die Ungleichheit der Wappen erklären zu lassen.[1]) Nach unseren Untersuchungen über die erste Bauperiode ist diese Erklärung jedoch völlig ausgeschlossen. Die Kardinalswappen an den Sockeln der oberen Ordnung beziehen sich keineswegs auf Pietro Barbo, sondern auf seinen Neffen, den Bischof von Vicenza[2]) und Palestrina,[3]) Marco Barbo, der schon am 18. September 1467 zum Titular von San Marco ernannt, bald nach seiner Kreierung Wohnung im Südtrakte des Palazzetto nahm[4]) und von hier aus seinen päpstlichen Oheim in der Überwachung des Neubaues unterstützte, ja in den letzten Lebensjahren Pauls II., als dessen Fürsorge sich mehr dem Neubaue von St. Peter und der Ausgestaltung des vatikanischen Palastes zuwandte, die Leitung der Bauarbeiten vermutlich ganz in seine Hände nahm.

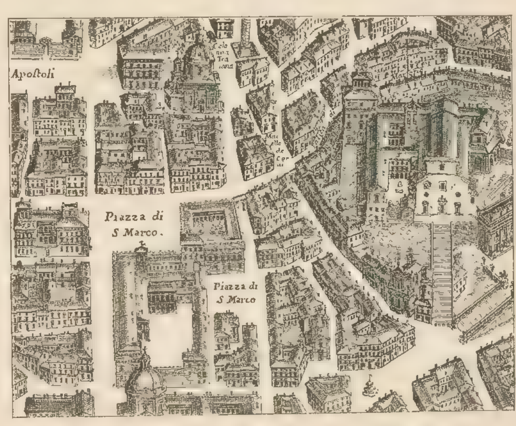


Fig. 17. Der Palazzo di S. Marco und der Corridor nach Aracoeli.
Ausschnitt aus dem Stadtplane des Gio. Batt. Falda da Valduggia (Roma, Gio. Giacomo de Rossi, 1697)

Das Verlangen, eine Reihe kleinerer Räumlichkeiten für die Dienerschaft zu gewinnen, führte um diese Zeit (Frühjahr 1470) zu einem bedauerlichen Schritte, der in der Folge eine Quelle zahlreicher Bauschäden bilden sollte. Es ist dies die Anlage des großen Turmes, die — keineswegs im Programme der zweiten Bauperiode enthalten — erst nach der Fertigstellung des umlaufenden Zinnenkranzes durchgeführt worden ist.[5]) Der päpstliche Haushalt benötigte nämlich außer den großen Zimmern im Halbgeschosse und den Prunksälen des Hauptgeschosses in deren unmittelbarer Nähe kleinere Räumlich-

[1] Einzig und allein August Schmarsow hat in seinem «Melozzo da Forli» (Berlin 1886) in einer leider unbeachtet gebliebenen Anmerkung seinem Zweifel über die Müntz'sche Datierung des Arkadenbaues Ausdruck gegeben. Diese Stelle (63 Anm. 1) lautet wörtlich folgendermaßen: «Ich kann also nicht ganz der Datenfolge beistimmen, die Müntz in seinem trefflichen Artikel «Le Palais de Vénise» im L'art 1884 und Gli Studi in Italia VII[1] aufgestellt hat, besonders nicht der Annahme, daß die Halle des großen Binnenhofes schon zur Kardinalszeit Pauls entstanden sei. Vgl. Anhang.» Zu einer weiteren Ausführung dieses Gedankens scheint Schmarsow aber nicht gekommen zu sein, da ich mich vergebens bemüht habe, eine diesbezügliche Ergänzung im «Anhange» zu finden.

[2]) Seit 17. September 1464. [3]) Seit 6. November 1478. [4]) Zippel l. c. 130 n. 1.

[5]) Barvitius, Bericht, fol. 15 äußert sich bezüglich der Aufführung des großen Turmes in folgender Weise: «Nach Entfernung des Daches an der für den turmartigen Aufbau bestimmten Stelle wurde dennoch der Zinnenkranz an der Ost- und Südseite belassen, schon deshalb, weil man an diesen beiden Seiten die Außenmauern des Aufbaues

keiten für die Dienerschaft. Jenseits des nördlichen Haupteinganges, im westlichen Teile des Nordtraktes, wo ihre Anlage allein möglich gewesen wäre, war der Neubau noch nicht viel über das ebenerdige Geschoß gediehen, diesseits stand einem Zubaue überall die Basilika im Wege, also verfiel man auf die unglückselige Idee eines turmartigen Aufbaues und zwar gerade auf der Fläche des alten, ursprünglichen Kardinalspalastes. Da die altersschwachen Mauern dieses Flügels durchaus nicht einer derartigen Mehrbelastung gewachsen waren, kann der Aufbau des Turmes in jeder Hinsicht nur als ein Mißgriff bezeichnet werden. Eine notwendige Folge war die Anlage der vierarmigen Turmtreppe, welche vom Souterrain aus ohne jede Rücksichtnahme auf die Deckenkonstruktionen der einzelnen Geschosse, so auch auf die erwähnte Holzdecke von 1455 (Fig. 21), durchgeführt wurde. Infolge eines Blitzstrahles, der im Jahre 1482 die Südostecke des Turmes beschädigt hatte,[1]) erfolgte eine Armierung der vier Ecken durch Quadern, eine Maßregel, die zur Folge hatte, daß der ohnehin bedeutende Druck des Turmaufbaues nur noch verstärkt wurde und ein allmähliches Ausweichen der östlichen Hauptmauer bewirkte.[2]) Schon aus der übereilten Anlage der vierarmigen Wendeltreppe erhellt, daß die vielleicht nur provisorisch gedachte Aufführung des großen Turmes ein reiner Notbehelf war.

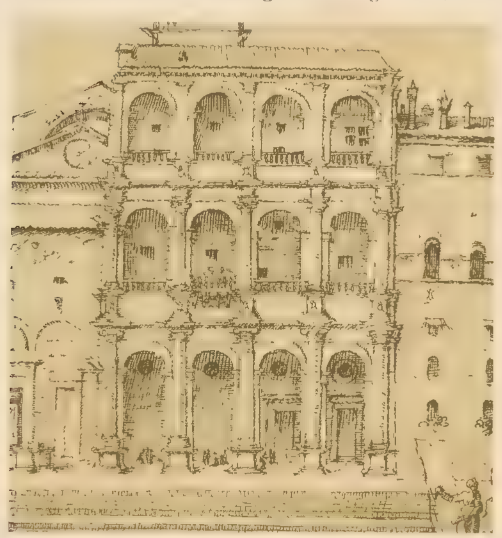


Fig. 18. Marten von Heemskerck. Die Loggia della Benedizione neben Alt-St. Peter.
Wien, k. k. Hofbibliothek, Sammlung architektonischer Handzeichnungen (Ausschnitt).

um 2 palmi hinter die untere Hauptmauernflucht zurücksetzte, also der dadurch entstehende Absatz verdeckt werden mußte. Mit Rücksicht auf die, wie vordem schon bemerkt wurde, schlecht gebauten, ja östlich sogar ausgewichenen Mauern ließ man es bei Errichtung des auch sonst etwas sorgfältiger ausgeführten zweistöckigen Aufbaues nicht an starken eingelegten Schließen fehlen und hielt auch die Mauern in der Stärke von 4 p., allein man beging dabei die weitere Unvorsichtigkeit, die beiden neugewonnenen Stockwerke einzuwölben, womit zugleich ein Grund seines jetzigen Verfalles angedeutet ist. Man denke, Gewölbe von durchschnittlich 40 p. Spannweite bei 4 p. starken Widerlagern, die bis in einer Höhe von 160 p. über der Straße sich erheben».

[1]) Diario della città di Roma di Stefano Infessura ed. Tommasini, Roma 1890, 101: Die sequenti, quae fuit veneris sexta decima augusti, in Urbe fuit similis aeris tempestas et tronitrua, et fulgura ceciderunt de coelo, et unum ex his cecidit et percussit turrim magnam cardinalis Sancti Marci Veneti, videlicet in angulo dictae turris, quod est versus Viridarium et respicit versus orientem; et in ea destruxit unum caminum, et dictum angulum fregit et scidit prout nunc oculata fide videri potest; et ignis dicti fulguris sparsus per dictum locum quosdam famulos dicti domini cardinalis tetigit et aliquem ex eis percussit in brachio, adeo ut omnes putarent se esse mortuos; non tamen habuerunt aliquod malum, excepto credentiero, qui adeo attonitus relictus est, ut videretur amens.

[2]) Nach Barvitius, Bericht, fol. 55, betrug diese Ausweichung zu seiner Zeit 1 p. 9.

Und nun zu dem «Viridarium Sancti Marci», dem «Giardino di San Marco» oder dem «Cortile de Melangoli[1])», wie der Palazzetto in den Dokumenten stets genannt wird.[2]) Auch hier hat ein vom Kardinalshute bekröntes Barbo-Wappen eine große Verwirrung in die Frage der Erbauungszeit gebracht, insoferne als es den Anstoß gab, die Anfänge des Palazzettobaues noch in die Kardinalsjahre Pauls II. zu verlegen. Es befindet sich an der Einfassung der die Mitte der Hoffläche einnehmenden Zisterne. Glücklicherweise besitzen wir aber eine Reihe von genauen Daten für diese «cisterna», aus denen hervorgeht, daß am 20. Juli 1467 einem «magistro Jeronimo» für die Herstellung des Fundamentringes 10 Goldgulden ausbezahlt worden sind, daß am 14. Jänner 1468 der «magister Antonius Johannis de Brixia» für die Steinmetzarbeit an den Parapetwänden 30 Gulden im voraus, am 11. Mai desselben Jahres und am 19. Februar 1469 restliche Beträge hierfür erhalten hat.[3]) Also kann auch dieses Kardinalswappen sich wieder nicht auf den päpstlichen Oheim beziehen, sondern nur auf den Nepoten, denn in dem Zeitraume nach dem 14. Jänner 1468, diesem terminus post quem, gab es nur ein einziges Mitglied der Familie, das mit dem Purpur geschmückt war, nämlich Marco Barbo (seit 18. September 1467). Der Bau des Palazzetto



Fig. 19. Die päpstliche Benedictionsloggia neben Alt-St. Peter.
Ausschnitt aus dem Lafrerischen Stiche. Wien, Kupferstichkabinett der k. k. Hofbibliothek.

[1]) Zitronen- und Orangenbäume; so in einem Plane aus dem Jahre 1671 (s. u.).

[2]) Z. B.: «Vi sono poi li corritori del giardino da passegiar à uso de claustri. In quel di sotto vi è l'habitatione del segretario con li suoi servitori» (Bericht des Gesandten Renier Zeno vom 25. Dez. 1621, Venedig, Arch. di Stato, disp. Rom. filza 27, fol. 137^{v}). Noch im Jahre 1806 bezeichnet der Architekt Giuseppe Palazzi in einem Schätzungsprotokolle den Südtrakt des Palazzetto mit «Braccio del Palazzo verso la strada de' tre Re» (10. Sept. 1806).

Im Gegensatze hierzu wurde im 17. Jahrhundert mit «Palazzeto» (sic!) der südliche Turmunterbau (an der Ecke der Via degli Astalli und dem Vicolo di Madama Lucrezia) bezeichnet; so in einem Schreiben des Gesandten Renier Zeno vom 21. Aug. 1621 (ibid. fol. 66 f.): «assignandole anco una bella galleria, che tiene lungo al cortile, et in capo di essa quel Palazzeto, che vedono descritto nel dissegno, dove hora stà in un solaro l'Abbate Benedetti». In der erwähnten Planskizze steht geschrieben: «Palazzoto goduto dal Card^{e} Dolfino — vi sta l'Abb^{e} Benedetti — in questo venivano gli Am^{ri}, quando il Papa veniva ad habitar in S. Marco»; ähnlich der Wortlaut in einem weiteren Schreiben desselben Gesandten vom 28. Aug. 1621 (ibid. fol. 103 f.): «dall' altra parte Monsr. Benedetti ne hà una decina al suo servitio, anzi un Palazzeto intiero, che soleva altre volte sevir per habitatione degli Amb^{ri} med^{mi}, quando veniva il Papa ad habitar in questo Palazzo».

[3]) Vgl. Müntz l. c. II 59 ff.

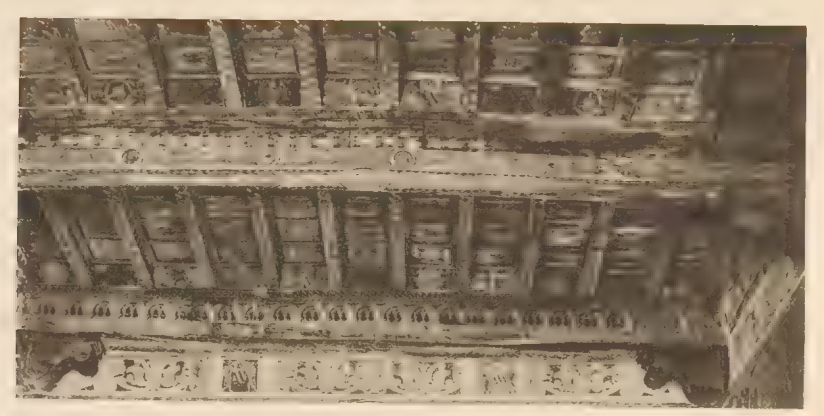


Fig. 20. Kassettendecke im Kastell zu Bracciano (Mitte des 15. Jahrhunderts).

dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach im Sommer 1466 begonnen und — abgesehen von der inneren Ausstattung — sich bis in den Herbst 1469 erstreckt haben. Auch an dieser Stelle sei eines nicht minder interessanten Ergebnisses der von A. V. Barvitius durchgeführten technischen Untersuchung gedacht. Es ist die verdienstvolle Feststellung, daß auch am Palazzetto zwei Bauperioden zu unterscheiden sind: daß nämlich das ebenerdige und das erste Geschoß in einem Aufbaue entstanden sind, während das zweite Geschoß erst in einer späteren Bauperiode hinzugefügt worden ist, und zwar vermutlich um 1490, da in den jonischen Bogenstellungen nur eine Variante des Obergeschoßes der Baccio Pontelli'schen Vorhalle von SS. Apostoli zu erkennen sei. Auch diese Beobachtung steht mit den Müntz'schen Dokumenten keineswegs in Widerspruch, da dieselben stets nur von «superioribus architectis» des Palazzetto, nie aber von «supremis» Zeugnis geben.[1])

Als Paul II. am 26. Juli 1471 verschied, war das Hauptgeschoß des Palazzo erst bis zur Nordostecke gediehen, während jenseits der Hauptstiege die Mauern (bis zum Turmunterbaue gegen die Via degli Astalli) sich nur teilweise bis zur Höhe des Hauptgeschoßes erhoben. Auf den Erben Marco Barbo ging daher mit dem Besitze auch die Aufgabe über, das unvollendete Werk zu Ende zu führen. Er nahm den Bau an der «Sala del Concistoro» («Salone dei cinque lustri») auf — die Fenster dieses Eckraumes sind teilweise mit dem Wappen und dem Namen des Papstes, teilweise mit denen des Neffen ausgestattet — und stellte ihn wie den folgenden, bis zur Hauptstiege reichenden Riesensaal fertig. Jenseits des Vestibüles führte er in dem Erdgeschoße, wohl nur um viele kleinere Räumlichkeiten zu gewinnen, eine Unterteilung in zwei «traurige Halbgeschoße» durch, die durch ein und dieselben Fenster beleuchtet werden, eine Maßnahme, die, ebenso wie die Einwölbung der mit Holzdecken geplanten Hofzimmer dieses Traktes,

[1]) Müntz l. c. II 66 ff.



Fig. 21. Holzdecke im Hauptgeschoße des Turmunterbaues (Bauperiode von 1455).

als keine glückliche bezeichnet werden kann. Der kostspielige Bau der doppelgeschoßigen Arkaden des großen Hofes aber wurde gänzlich eingestellt.

Die ferneren Schicksale unseres Monumentalbaues bilden eine wahre Leidensgeschichte! Eine ganze Reihe von Um- und Zubauten wird durch zahllose mehr oder minder glückliche, stets aber sehr kostspielige Restaurationen unterbrochen.[1]) Während

[1]) Diesbezügliche Dokumente werden in den beiden Staatsarchiven zu Rom und Venedig aufbewahrt:

Rom, Archivio di Stato, busta Pal. di Venezia:

1535 März 6 — 1536 März 27. Zahlungsanweisungen für Materiallieferungen, Fundamentierungsarbeiten für den Korridor nach Aracoeli (fasc. 4).

1536 Juni 20. «Lavori di muro di tutta roba fatti al corridoro di samarcho per mastro Cristofano da Ugia visti et misurati per me Bap^{ta} da Sangallo» (fasc. 1).

1536 Sept. 6. «Lavori di muro di tutta roba a la strada a fatto far N. S^{re} sotto Araceli fatti per mano di M^{o} Cristofano da Ugia misurati per me Bap^{ta} da Sangallo et Domenicho Rosselli» (fasc. 2).

1537 Juli 13. «La misura de lavori fatti a samarcho di muro parte di tutta roba parte non per mano di mastro Cristofano da Ugia per comessione di m. Jachomo Melinghino» etc. (fasc. 3). Darunter die Vermauerung der Fenster an der Süd- und Westseite des Palazzetto: «Per XXI finestra rimurata al giardino di samarcho cioe alle dua banda delle loggie di sopra che riguardano mezo giorno e ponente».

1540 April 4 — 1547 Juni 10. «Conti di mastro Cristoforo muratore — Coridore di s^{to} Marco», Zahlungsanweisungen für den Korridor wie auch für den Bau des Pal. d'Aracoeli (fasc. 5).

1540 Okt. 10. «Lavori di muro fatti nel palazo di samarcho per maestro Bap^{ta} da Ugia muratore. di tutta roba stimati per man di Bap^{ta} da Sangallo» (fasc. 1540).

1548 Okt. 25. «Lavori de tutta robba fatti per m^{ro} Cristofano da Ugia in lo palazo de san Marcho» (fasc. 6). Darunter: «La metitura della finestra del mapa mondo simile ad altra messa sopra la porta grande del palazo».

1592 Dez. 20. «Misura et stima de' lavori fatti per servitio di N. S. [Clemente VIII.] nel Palazzo di san Marco sotto condotta di maestro Tomaso Pozzo et compagni misuratori d'ordine di m. Tadeo Landini architetto» (fasc. 1592—93).

Venedig, Archivio di Stato, disp. Rom.:

1651 Okt. 8. Einsturz des der Kirche zunächst befindlichen Teiles des Westtraktes des Palazzetto: «Essendo cascato parte della facciata del Palazzo di S. Marco verso la piazza che si va in Chiesa di S. Marco per causa che alli 5. di ottobre presente 1651 e venuto in Roma un teremoto che trovando questa parte debole non à dato tempo di poter pentillare che subbito è cascato per lunghezza di can. 5 che sono di 4 finestroni et per altezza

der westlich von der Hauptstiege gelegene Nordtrakt und der Südbau stets als Wohnsitz des jeweiligen Titulars von S. Marco verblieben,[1]) gingen der Osttrakt des Palazzo

di can. 8 incirca qual facciata a tirato abasso le volte delle 2 loggie sino al piano terreno ... Et il resto della facciata si pentillera dove bisognia — li 8. ottobre 1651 — Horatio Torriani Architetto della Ser^ma^ Republica di Venezia» (filza 132, fol. 428 als Beilage zum Berichte des Gesandten Gio. Giustiniani vom 7. Okt. 1651, ibid. fol. 421 ff.).

1651 Nov. 4. Weiterer Bericht desselben Gesandten bezüglich der Wiederherstellungsarbeiten mit Beigabe eines von Torriani verfaßten Kostenvoranschlages samt Aufnahme der Einsturzstelle vom 1. Nov. («di far vedere in desegnio quel tanto che è cascato, et anco quello che era pericoloso di cascare et anco far vedere quel muro colorato di giallo, che è tutto cattivo e fragile» (ibid. fol. 459).

1652 März 9. Schreiben des Ges. Niccolò Sagredo betreffs der bevorstehenden Beendigung der Herstellungsarbeiten und Vorschlag zur Anbringung folgender Inschrift: «Anterior haec Palatii pars — Caeteraque eiusdem membra — Vetustate collapsa — A fundamentis Senatus Consulto restituta — Nicolao Sagredo oratore curante — Anno Dom. MDCLII» (filza 133, fol. 219).

1652 Sept. 21. Projekt Torrianis zu einer Wasserversorgung der «conserva, che stà nel mezzo del giardino» (des Palazzettohofes nämlich; filza 27).

1652 Okt. 19. Bericht des Ges. Niccolò Sagredo bezüglich eines zu Kommunikationszwecken auszuführenden Umbaues im Obergeschoße der Hofarkaden (nördlicher Flügel; filza 134, fol. 155).

1687—1688. Durchführung einer sich auf alle Teile des Palastes erstreckenden Restauration unter Leitung des Architekten Carlo Fontana. Diesbezügliche Berichte des Gesandten Giov. Landi und Spezialrechnungen vom 1. März 1687 an (Kostenvoranschlag des Baumeisters Giulio Bottavini) bis 10. April 1688 in filza 201 bis.

1707 Jänner 20. Ausbesserung und Neuherstellung des den Palast umgebenden Straßenpflasters im Auftrage des Gesandten Gio. Batt. Nani durch die «mastri Carlo Santi et Angelo Primoli fratelli e muratori compagni» (filza 201 bis).

1709 Okt. 3. (bezw. 1710 Juli 22. — 1713 Juli 14. und 25.). Dachstuhlreparaturen unter Leitung Fontanas (filza 201 bis).

1712 April 23. Projekt der Unterteilung der drei großen Säle an der Nordostecke des Palazzo (Hauptgeschoß; filza 27).

1714 Febr. 22. Projekt eines Verbindungsganges zwischen dem Obergeschoß der Vorhalle von S. Marco und dem Westtrakte des Palazzetto (filza 201 bis).

1730 Jänner 7. Bericht des Gesandten Barbon Morosini betreffs Vornahme von Reparaturen (filza 250, fol. 604).

1734 Mai 28. (resp. Juli 12.) Vom Architekten Filippo de Romanis revidierte Kostenvoranschläge bezüglich Reparaturen im Osttrakte des Palazzo (im Auftrage des Ges. Alvise Mocenigo; filza 255, fol. 33, resp. 60).

1734 Aug. 7. Bericht betreffs Pflasterung der Via di S. Marco (filza 255, fol. 167).

1734 Sept. 23. Voranschlag bezüglich der Pflasterung vom östl. Haupttore bis zum Kreuzungspunkte der Via del Gesù mit der Via degli Astalli (filza 255, fol. 272).

1735 März 12. Restaurierungsarbeiten am Osttrakte des Palazzo (filza 256, fol. 22).

1735 Aug. 26. Bericht des Gesandten Barbon Morosini bezüglich der Erlaubnis, eine Zweigleitung der Aqua Virgo vom Pal. Altieri aus anzulegen (filza 256, fol. 378).

1735—1737. Halbjährige Ausweise des Architekten Filippo de Romanis betreffs Reparaturen (filza 257, fol. 324; 259, fol. 180; 260, fol. 254; usw.).

1737 Juli 13. Bericht des Gesandten Marco Foscarini bezüglich der Auswechslung des Dachstuhles und der Aufführung von Quermauern im Obergeschoße der Vorhalle von S. Marco (filza 260, fol. 78 f.); vgl. Anhang I n. 27.

1737 Dez. 14. Vom Arch. Fil. de Romanis vidierte Verrechnung obiger Arbeiten (filza 260, fol. 192).

[1]) Der Riesensaal zwischen Hauptstiege und der «Sala del Concistoro» wechselte im Besitze, wie aus einem durch mehrere Jahre sich hindurchziehenden Notenwechsel zwischen Rom und Venedig zu ersehen ist (Venedig, Arch. di Stato, disp. Rom. filza 27: Scritture sopra quanto è seguito colli S^ri^ Cardinali Dolfino, Priuli et Valiero per occasione dell' habitatione nel Palazzo di San Marco). Die ganze Streitfrage bezüglich der «Prima sala et entrada usurpata dal Card^le^ Dolfin» (so in einer orientierenden Planskizze zu den Berichten des Ges. Renier Zeno vom 24. Juli und 21. Aug. 1621 ibid.) fand erst mit einem Schreiben des Senates vom 4. April 1626 eine Regelung, wonach der große Hof als gemeinsamer Besitz anzusehen wäre usw. Aus dem erwähnten Orientierungsschema ist übrigens die betrübende Tatsache zu ersehen, daß im Jahre 1621 schon das Obergeschoß des östlichen Hofarkadenflügels verbaut und in zwei durch eine kleine Wendeltreppe verbundene Geschoße unterteilt war. Photographien aus dem Jahre 1858 geben noch den Zustand der Verbauung wieder; in jeder Arkade waren zwei Fenster (entsprechend den beiden niederen Stockwerken) übereinander angeordnet. Die schon von Barvitius beantragte Freilegung dieses östlichen Flügels fand jedoch erst im Jahre 1866 statt (vgl. Anhang I n. 29).

Ich bin Herrn Direktor Comm. Carlo Malagola und Herrn Sottoarchivista Luigi Ferro für die mir zuteil gewordene Unterstützung anläßlich meiner Arbeiten im Staatsarchive zu Venedig zu wärmstem Danke verpflichtet.



Das östliche Eingangstor des Palazzo.

und der Palazzetto mittels des Breve Pius' IV. vom 10. Juni 1564 in den Besitz Venedigs über, deren Senat diese Räume den Gesandten der Serenissima Republica am päpstlichen Hofe zuwies. In Betreff des Zeitraumes vor der Schenkung sei nur der großartigen Maßnahmen Pauls III. gedacht, der namentlich durch die Erweiterung der Piazza di S. Marco, durch die Erbauung des Palazzo d'Aracoeli (Fig. 14 ff.), sowie durch die Anlage des Korridors

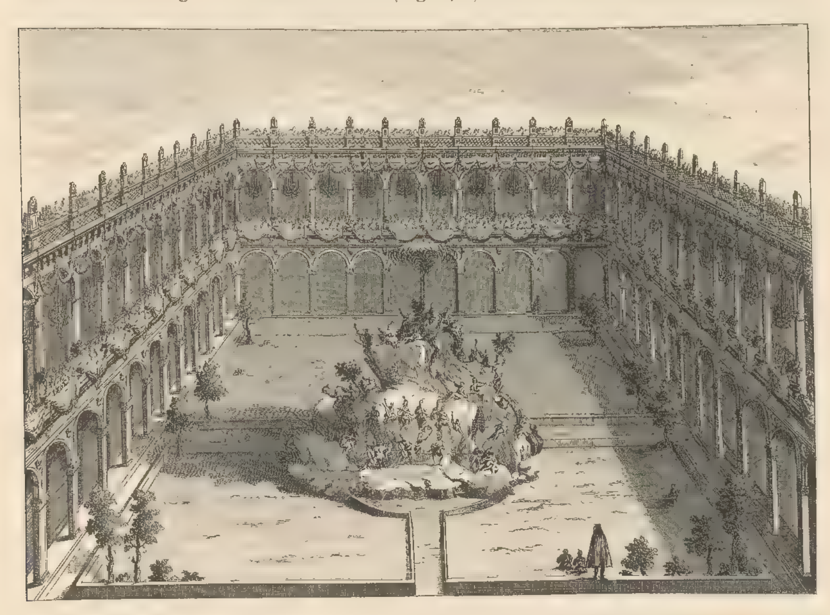


Fig. 22. Filippo Vasconi, Dekoration des Palazzettohofes anläßlich eines Gartenfestes (1727).

dahin wesentlich zur Hebung beitrug.[1]) Der Bau des Verbindungsganges nach Aracoeli, eine Maßnahme, die in vielen Punkten an den «corridoio» Alexanders VI. vom Vatikan nach dem Castel Sant Angelo erinnert, zog sich durch viele Jahre hindurch.[2]) Die Torre di Paolo III. von Aracoeli bildete durch Jahrhunderte hindurch ein imposantes Gegenstück zum großen Turme des Palazzo, der übrigens — vermutlich bald nach 1564 — eine Erhöhung um ein weiteres Stockwerk erfuhr, wodurch eine neuerliche Mehrbelastung der ohnehin schwachen Mauern dieses ältesten Teiles des Palastes hervorgerufen wurde, die natürlich nicht ohne Folgen verblieb.

[1]) Vgl. Lanciani, Stor. d. scavi II 55 ff. Eine weitere Anordnung Pauls III. betraf die Auswechslung der hölzernen Deckenkonstruktion über dem zweiten Geschoße des Palazzetto gegen ein durchlaufendes Tonnengewölbe (vgl. Fig. 84).

[2]) In den beiden zwischen 1558 und 1561 gezeichneten Panoramen von Rom des Antoine van den Wyngaerde endigt der große Turm noch immer mit einem Zinnenkranze und wird von dem benachbarten Campanile von S. Marco bedeutend an Höhe überragt. Vgl. Ashby, Bull. com. 1900 3 ff.; ders. Mél. d'archéol. 1901 407 ff.

Die folgenden Zeiten sind für den Palazzo und den Palazzetto vielfach verhängnisvoll geworden, insoferne beinahe jeder neu ernannte venezianische Gesandte wie auch jeder neu kreierte Titular seine Amts-, Wohn- und Wirtschaftsräume seinen speziellen Bedürfnissen anzubequemen suchte,[1]) oft umfassende Adaptierungen vornehmen ließ, wobei leider von den ausführenden technischen Kräften oft in höchst skrupelloser Weise vorgegangen wurde. Da noch dazu die beiden Hausherren gegenseitig keine besondere Rücksicht zu nehmen pflegten, so konnte es geschehen, daß im Laufe der Zeit die ursprüngliche symmetrische Anordnung der Fensterachsen — besonders an der Nordfront — immer mehr und mehr verloren ging und eine asymmetrische Achsenteilung entstand, die zum Teil erst im 19. Jahrhundert anläßlich der Restauration durch A. V. Barvitius wieder behoben wurde.



Fig. 23. Treppenaufgang vom Südtrakte des Palazzo (Hofseite).

Eine einzige Veränderung brachte insoferne einen Gewinn, als hierdurch ein schon lang erkannter Übelstand ein- für allemal beseitigt wurde. Sie betraf jenen düsteren Durchgang am Kreuzungspunkte von Palazzo und Palazzetto, der zwar eine schnelle und bequeme Verbindung zwischen der Piazza di Venezia und der von S. Marco gewährte, aber infolge seiner mangelhaften Beleuchtung hinreichenden Anlaß zu Ärgernissen geboten, ja sogar zur Bedrohung und Gefährdung der Passanten geführt hatte. Dieser Durchgang wurde

[1]) Die Einteilung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts läßt eine im Hochbaudepartement des k. u. k. Ministeriums des Äußern aufbewahrte Grundrißaufnahme aus dem Jahre 1671 einigermaßen erkennen. Zwar keine Originalzeichnung, sondern nur eine «Copia di disegno del Palazzo di S. Marco fatto dal Felice dalla Greca 1671», gibt sie über die damalige Bestimmung und Verwendung einzelner Räumlichkeiten wertvollen Aufschluß. Demnach erstreckten sich die Wohn-, Amts- und Empfangsräume des venezianischen Gesandten im ebenerdigen wie im Hauptgeschoße über den ganzen Osttrakt und den anstoßenden Flügel des Nordtraktes bis zur nördlichen Eingangshalle (respektive bis zur Hauptstiege daselbst). Außerdem gehörte natürlich noch der Palazzetto hinzu — «Cortile de Melangoli» bezeichnet —, dessen Arkaden an der Nordseite des ersten Geschoßes schon geschlossen waren. Die beiden großen, ebenerdigen Räume desselben (durch die Sakristei von S. Marco getrennt) dienten als «Stalla di S^{a} Ecc^{za}» (des venezianischen Gesandten) und als «Rimessa delle carozze nobile». Der übrige, westlich gelegene Teil des Nordtraktes verblieb Wohnsitz des Titularkardinales («Appartamento del Sig^{re} Cardinale»); schon damals konnte man durch einen schmalen, längs der westlichen Abschlußmauer des großen Hofes sich hinziehenden Korridor in das erste Geschoß des Turmunterbaues an der Südwestecke gelangen, das nebst einer «loggia scoperta» noch drei Räumlichkeiten «per la Famiglia del Sig^{re} Cardinale» enthielt. Nach einem geräumigen Heuboden folgte dann an der Südseite noch ein langgestreckter, schmaler Trakt mit Ställen im ebenerdigen und mit «Stanze per la Famiglia del Sig^{re} Cardinale» im oberen Geschoße.

nun für immer geschlossen und aus dem so gewonnenen Raume ein Oratorium Beatae Mariae Virginis[1]) geschaffen, das zunächst nur von einer Seite, von der Piazza di S. Marco, betreten werden konnte — die Eingangspforte ebenda trug das Wappen und den Namen des Gesandten Antonio Grimani nebst der Jahreszahl 1668 —, bis sein Nachfolger Antonio Barbaro im Jahre 1677 einen zweiten Eingang von der Piazza di Venezia anlegen ließ.[2]) An die Person des erstgenannten Gesandten erinnert ferner noch die Anlage eines Brunnens in der Eingangshalle des Osttraktes, dessen Wasser, ebenfalls einer Zweigleitung der Aqua Virgo entstammend, sich in einen als Brunnentrog ausgehöhlten antiken Sarkophag ergießt. Auch unter Lorenzo Tiepolo kam es zu einzelnen bemerkenswerten Änderungen, die zum großen Teile zur Behebung einzelner Bauschäden vorgenommen werden mußten.[3])



Fig. 24. Türe von der Westfront des Palazzetto (Mitte des 17. Jhdts).

Deuten derartige Restaurationsarbeiten auf das Vorkommen vereinzelter Bauschäden hin, wie sie im Laufe der Zeit an jedem älteren Bauwerke aufzutreten pflegen, so scheinen doch diese Übelstände am Beginne des 18. Jahrhunderts derart überhand genommen zu haben, daß Tiepolos Nachfolger, Niccolò Duodo, sich in den Jahren 1714 und 1715 zur Vornahme durchgreifender Restaurationsarbeiten genötigt sah.[4]) Abgesehen von einzelnen unbedeutenden Änderungen geht auf

---

1) «Capella della Madonna chiamata di S. Marco, perchè è contigua alla Collegiata» (Roma ant. e mod. 1750 I 524; 1765 I 542); in den Dokumenten (bezüglich der Stiftung Ottaviano Bevilacqua aus dem Jahre 1456) auch «Capella della Madonna delle Grazie» genannt.

2) Um dieses Oratorium aber geräumiger zu gestalten, um ferner einen kleinen Sakristeiraum hierfür zu gewinnen, wurde von der ebenerdigen Halle des Palazzetto noch ein Teil dazugenommen; das niedrige Gewölbe des einstigen Durchganges wurde gänzlich abgebrochen und durch eine mit reichem Stuccoschmuck gezierte Tonne ersetzt, die ebenso wie der architektonische Aufbau des Altares von dem Berninischüler Giovanni Battista Contini (1641—1713) entworfen wurde, der sich um diese Zeit vielfach in und außerhalb Roms im Geschmacke seines Meisters betätigte.

3) So hatten sich in dem an der Nordostecke des Palazzo befindlichen ebenerdigen Raume infolge der Ausweichung der nördlichen Hauptmauer (vgl. Fig. 78) klaffende Risse im Gewölbe gebildet, ein bedrohlicher Schaden, dem im Jahre 1712 sowohl durch die Aufführung von drei auf starken Wandpfeilern ruhenden Unterzugsgurten als auch durch Einziehung von eisernen Schließen begegnet wurde. Auf denselben Gesandten geht ferner auch die Herstellung eines Tonnengewölbes im Obergeschoße der Hofarkaden (Nordflügel) zurück, wie ein mit dem Tiepolo-Wappen geschmückter Schlußstein (1712) beweist.

4) Vor allem erschien die Festigkeit des ganzen Baues an verschiedenen Stellen arg erschüttert, ein Moment, das aber leider infolge der gewissenlosen Art und Weise, in welcher man bei den von Duodo angeordneten Restau-

Duodo ein weiterer Umbau zurück, der dem Bedürfnisse entsprang, den einen großen Saal des Osttraktes in zwei Geschoße zu unterteilen, um auf diese Weise im Hauptgeschoße zwei kleinere Säle, darüber eine Reihe von Zimmern für die Dienerschaft zu gewinnen. Zu diesem Zwecke wurden ohne jede Rücksicht auf die einstige symmetrische Anordnung der Achsen zwei Fenster um zirka 2^m nordwärts verlegt, ferner das schon unter Paul III. erhöhte Fenster über dem östlichen Haupteingange entfernt und durch eine Türe ersetzt, durch die man einen schmalen, seichten Balkon betreten konnte, an dessen Ballustrade Duodos Name und die Jahreszahl 1715 noch heute prangen. Weiter als über den Ostflügel des Palazzo erstreckte sich Duodos Bautätigkeit nicht — glücklicherweise, möchte man beinahe sagen. Besonders im Palazzetto verblieb noch alles im alten Zustande; noch waren beinahe sämtliche Arkaden frei und unvermauert, die des ersten (bis auf die Nordseite) wie die des zweiten Geschoßes; bei letzteren ist es nicht zu verwundern, konnte man doch von ihnen so bequem und vergnügt allen den vielen intimen Festlichkeiten, den Theaterstücken und lebenden Bildern zusehen, zu deren Aufführung der Hof des Palazzetto wie geschaffen war. So hat uns der Architekt und Kupferstecher Filippo Vasconi in einem äußerst seltenen Blatte ein «festiggiamento» verewigt, das der Gesandte Pietro Capello im Jahre 1727 daselbst gegeben hatte, in einem Stiche (Fig. 22), in dem nicht so sehr die allegorische Gruppe inmitten des Gartens unser Interesse erregt, als die drollige, dem Zeitgeschmacke entsprechende Festesdekoration, die bei dieser Gelegenheit die Frührenaissancearchitektur des Hofes hatte über sich ergehen lassen müssen.[1])

Im übrigen verblieb aber der Palazzetto noch ziemlich unberührt und es sollten noch viele Jahre verstreichen, bis auch hier eine rauhe Hand den Reiz der luftigen Arkaden für immer vernichtete. Einstweilen kamen andere Partien des weitläufigen Palastes an die Reihe: der westlich von der Hauptstiege gelegene Teil des Nordtraktes, die beiden Turmunterbauten gegen die Via degli Astalli sowie die westliche Abschlußwand des Hofes mit dem verbindenden Korridore, die bis dahin gänzlich schmucklos geblieben war. Diese durch die Jahre 1733 und 1734 sich hinziehenden Umbauten knüpfen an die Person des Kardinals Angelo Maria Quirini, der im Jahre 1731 als Titular von S. Marco in diesen Teil des Palastes eingezogen war.[2]) Die östliche Hofseite, bis dahin eine kahle

rationsarbeiten und Adaptierungen vorging, keineswegs gebessert, ja eher erheblich verschlechtert wurde. Vordem war die Verbindung zwischen dem Hauptgeschoße des Osttraktes, beziehungsweise dem Palazzetto und den oberen Arkaden des Palazzo auf einem offenen, hinter den großen Sälen entlang laufenden Gange erfolgt; diesen ließ er, wo es nicht schon geschehen, zu einem geschlossenen Korridor umwandeln, ferner die meisten Türen in diesem Geschoße erhöhen, verbreitern und mit marmornen Gewänden versehen.

[1]) Die Wiedergabe des Vasconischen Stiches (Fig. 22) ist nach einem im Kupferstichkabinet der k. k. Hofbibliothek in Wien befindlichen Exemplare erfolgt, das aus dem Nachlasse des bekannten Kunstsammlers und Antiquars Philipp Freiherrn von Stosch (1691—1757) stammt. Während am unteren Rande von der Hand des Bibliothekars desselben die Bemerkung geschrieben steht: «Festa data del Ambasciadore Veneto Capello 1727 in Palazzo di Sant-Marco», befindet sich auf der Rückseite in Bleistift die eigenhändige Notiz Stosch' «in Palazzo di St. Marco festa data del Amb. Veneto Cap.... l'anno 1727».

[2]) Eine seiner ersten Anordnungen betraf die Entfernung der alten Steinkreuzfenster in sämtlichen Sälen des Hauptgeschoßes (von der Achse des Haupteinganges an westlich) und ihre Ersetzung durch hohe Lichtöffnungen ohne Steinkreuze, ein Vorgang, bei dem natürlich die einstige symmetrische Anlage der Nordfront sehr in Mitleidenschaft gezogen wurde und die Regelmäßigkeit der früheren Achsenstellungen einen argen Abbruch erlitt; von diesem Zeitpunkte an wies und weist noch heute das Hauptgeschoß der Nordfront von der Achse des Haupteinganges aus nach beiden Richtungen hin einen anderen Fenstertypus auf. Noch radikaler verfuhr man bei der Hofseite dieses Traktes. Zuerst sicherte man die Hofmauer durch die Vorlage einer geböschten, zwei Palmen starken Stützmauer, dann entschloß man sich zu einem schmalen Vorbau, der in erster Linie zur Bequemlichkeit des Haushaltes Seiner Eminenz



Das nördliche Haupttor des Palazzo.

Fläche, hatte wenige Jahre früher durch die Anlage eines Monumentalbrunnens einen ungemein belebenden Schmuck erhalten. Der Gesandte Barbon Morosini hatte nämlich in den Jahren 1729 und 1730 inmitten eines polygonalen Bassins auf mächtigem, von Tritonen belebtem Felsenaufbaue die Statue einer Venezia («rappresentante la Reale Città d' Adria in atto di gettare l' anello in mare, in segno di dominio»), begleitet von dem



Fig. 25. Pilaja-Petroschi, Der Hof des Palazzo nach dem Umbaue des Kardinal Angelo Maria Quirini (1735).

Markuslöwen und einem Putto, errichten lassen, ein Werk des Bildhauers Carlo Monaldi, das infolge seiner isolierten Lage einst, wie aus einem Stiche aus dem Jahre 1734 (Fig. 25) zu ersehen ist, keineswegs jene köstliche Wirkung hervorzurufen imstande war, die es heutzutage, umgeben von zahlreichen Palmen und dichtem Lorbeergebüsche, auf jeden Beschauer ausübt.[1]) In den folgenden Jahrzehnten kam es wieder zu zwei bedauerlichen Maßnahmen: zur Schließung des Obergeschoßes der Vorhalle von S. Marco (vgl. Fig. 3) wie der allmählichen Verbauung der Wandelhallen des Palazzetto und deren Umgestaltung

dienen, namentlich aber eine von der Hauptstiege unabhängige Kommunikation zwischen den einzelnen Stockwerken für die Dienerschaft ermöglichen sollte; dieser Anbau mit seinen schmalen Treppen und seiner dürftigen äußeren Erscheinung (vgl. Taf. 35) trug natürlich auch nicht zur Verschönerung der Hoffront bei. In glücklicherer Weise verfuhr man jedoch bei dem Umbaue der westlichen Abschlußwand des Hofes: das Haupttor (von der Via degli Astalli) wurde zugemauert, die innere Wandfläche durch drei halbkreisförmige, von Pilastern eingefaßte Nischen gegliedert sowie durch einen Wechsel von kleinen und größeren elliptischen Gurtbogen (als Unterlage für den darüber laufenden Verbindungsgang) belebt; in der mittleren Nische kam 1734 eine Statue des heil. Pietro Orseolo zur Aufstellung. Das Obergeschoß des südlichen Turmunterbaues wurde schließlich zu einem «Casino» umgestaltet, das im wesentlichen aus einer geräumigen Halle und zwei seitlich anstoßenden Räumen bestand und samt der vorgelagerten Terrasse zu luftigem Aufenthalt an heißen Sommertagen bestimmt war. Vgl. Anhang I n. 19—26.

[1]) Der diesbezügliche Vertrag mit Monaldi beginnt mit folgenden Worten: «Colla presente da valere come publico e giurato istromento si dichiara qualmente l' Illmo ed Ecc^{mo} Sig^{r}. Barbon Morosini Cav^{r}. Procuratore di S. Marco

zu Wohn- und Amtsräumen. Von den baugeschichtlichen Ereignissen im 19. Jahrhunderte, sei — abgesehen von dem Brande, der im Jahre 1838 den Nordflügel des Palazzo verheerte, und zahlreichen kleineren Ausbesserungsarbeiten — nur der umfassenden, durch A. V. Barvitius in den Jahren 1856—1858 vorgenommenen Restaurierung gedacht, bei welcher Gelegenheit namentlich die äußere Erscheinung des Palastes ihr heutiges Gepräge erhielt.

Was schließlich die von Eugène Müntz seinerzeit aufgestellte Lösung der Autorfrage anbelangt, so erfährt dieselbe durch die vorhergehenden Untersuchungen nur insoferne eine Änderung, als diese durch die Trennung in verschiedene Bauepochen bedingt wird. Bezüglich der Bauperiode des Jahres 1455 wäre es müßig, nach der Person eines kunstgeschichtlich bekannten Architekten zu forschen, da dieser einfache Zubau irgendeinem stadtrömischen oder venezianischen (Bildung des gotischen Fensters!) capo maestro muratore übertragen worden sein mag. Für die zweite Bauperiode liegen uns in den Müntz'schen Dokumenten die bescheidenen Namen der unter der Oberaufsicht Giacomos da Pietrasanta arbeitenden Architekten und Steinmetzen vollzählig vor. Was die von Vasari[1]) gebrachte Nachricht betrifft, daß der Donatelloschüler Vellano di Padova ein Projekt für eine Prachtstiege ausgearbeitet hätte, so liegt gar kein Grund vor, diese Notiz anzuzweifeln, umsomehr als tatsächlich unser Monumentalbau einer seiner Größe entsprechenden Stiegenanlage entbehrt. Wenn endlich in letzter Zeit der Versuch gemacht worden ist, dem Palazzo di Venezia eine architekturgeschichtliche Bedeutung zuzuerkennen, ja seine Erbauung als einen Wendepunkt in der römischen Frührenaissancearchitektur anzusehen, so ist ein derartiger Versuch entschieden abzuweisen; die Steinkreuzfenster waren gewiß früher nach Italien importiert worden und der entscheidende Schritt im Kopieren der Bogenstellungen des Kolosseums ist schon an der Benediktionsloggia Pius' II. neben dem Eingange von Alt-St. Peter geschehen.[2])

ed odierno Amb^{re} di Venezia al Papa e sua santa sede, desiderando d' erigere nel cortile grande del Palazzo di S. Marco una fontana rappresentante la Reale Città d' Adria in atto di gettare l' anello in mare in segno di dominio. Fra' li modelli esibitili da diversi professori in architettura e scultura, s' è compiacciuto d' eleggere quello del Sig^{r}. Carlo Monaldi; e perciò al med^{o} ha dato ampia facoltà di fare ed erigere da fondamenti sino alla totale sua perfezione d^{a} fontana secondo la forma del modello sudd^{o}, e ciò dentro il termine del mese di febraro prossimo avvenire 1730, qual tempo spirato, e non perfezionata la d^{a} fontana, possa l' Ecc^{mo} Sig^{r}. Amb^{re} sudd^{o} farla compire à tutte spese e danni di d^{o} Monaldi, così per patto e non altrimenti». Vgl. Egger, Zeitschrift für Geschichte der Architektur I (1908), Heft 12.

[1]) Ed. Milanesi II 606.

[2]) Vgl. Fig. 18 und 19.

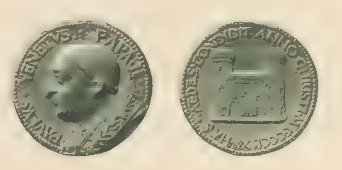


Fig. 26. Denkmünze Pauls II. (1465).

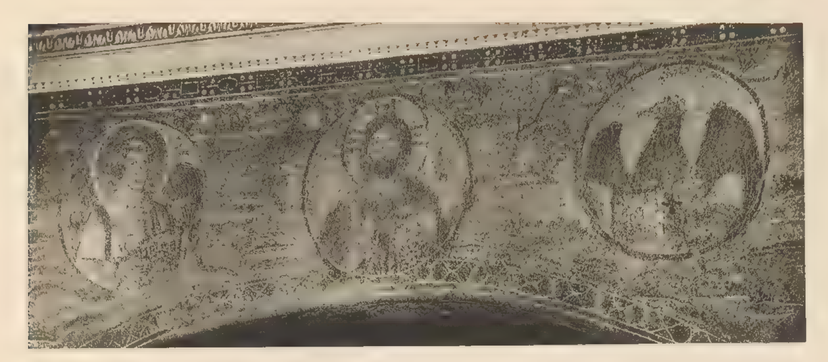


Fig. 27. Mosaik vom Triumphbogen der Markuskirche.

INNERE AUSSCHMÜCKUNG DER BASILIKA UND DES PALASTES.

VON

MAX DVOŘÁK.

Die Kirche und der Palazzo, deren Baugeschichte im vorangehenden Abschnitte geschildert wurde, überraschen nicht den Besucher durch eine besonders prunkvolle künstlerische Ausstattung und enthalten auch nur wenig Kunstobjekte von außerordentlicher Bedeutung. Die Kirche, welche in einem Dokumente als eine der «ehrwürdigsten Basiliken Roms» bezeichnet und von der gesagt wird, sie sei «propter commodum situm multum frequentata», hatte das Unglück, daß von ihren Schutzherren jene, die kunstsinnig gewesen sind, sich um sie nicht bekümmert haben, und jene, welche dies taten, nur wenig Kunstsinn besessen haben, denn auch Paul II. hatte mehr guten Willen und grandiose Tatkraft als Geschmack und Kunstverständnis. Die Künstler, die er beschäftigte, waren nicht die besten ihrer Zeit. Und der Palazzo ist immer ein Torso geblieben, auch in der inneren Ausstattung.

Dennoch gibt es sowohl in dem Palazzo als in der Kirche manches Interessante zu sehen und besonders die Basilika könnte mit einem kleinen Museum verglichen werden, welches in natürlicher Schichtenlagerung dem Besucher die wichtigsten Epochen der Kunstentwicklung im christlichen Rom vor die Augen führt. Diese Aufeinanderfolge verschiedener künstlerischer Ziele und Ausdrucksmittel der römischen Kunst, wie sie uns in der künstlerischen Ausstattung der Markuskirche und im Palazzo entgegentreten, wollen wir unserer Schilderung zugrunde legen.

Über die Ausschmückung der alten, von Papst Markus um das Jahr 336 gegründeten Basilika «sancti Marci iuxta Pallacinas» wissen wir nichts. Wohl wird uns gelegent-

lich in den Biographien der Päpste von Geschenken berichtet, mit welchen sie die altehrwürdige Kirche bedacht haben, deren Schmuck zu bereichern, doch sind diese Erwähnungen nicht zahlreich und ausführlich genug, daß man ihnen Anhaltspunkte über das Innenbild der Basilika im frühen Mittelalter entnehmen könnte, und erhalten hat sich von der ursprünglichen Innendekoration nichts. Zu dem ältesten Kirchengerät der Basilika gehörte vielleicht ein großer silberner Eimer, der im Jahre 1876 im Hofe des Palazzo di Venezia gefunden wurde und heute in der vatikanischen Sammlung altchristlicher Denkmäler aufbewahrt wird. Das Gefäß von einfacher Eimerform mit einem beweglichen Henkel ist mit eingravierten Blattornamenten und Figuren des thronenden Heilandes und der Apostel geschmückt. Christus ist in einem großen Lehnstuhle sitzend dargestellt, ein Buch auf den Knien haltend und die Rechte zum Segnen erhoben. Der Kopf ist leider beinahe ganz zerstört, doch kann man noch den Kreuzesnimbus erkennen. Auf der entgegengesetzten Seite entspricht dem Christusbilde ein großes, mit zwei aus Punkten bestehenden Streifen geschmücktes Kreuz, welches ganz jenem in dem Apsismosaik von Sta. Pudenziana gleicht. Zwischen Christus und dem Kreuze sind zu jeder Seite sechs Apostel dargestellt. Kleine Bäumchen trennen die frontal stehenden oder nach der Seite ausschreitenden Gestalten, deren Namen in beigefügten griechischen Inschriften enthalten sind. Entweder nur mit der Rechten oder mit beiden Händen halten die Apostel Bücher. Die Köpfe sind alle im Profil gezeichnet und mit Ausnahme jener der beiden Kirchenfürsten bartlos. (Taf. 16, 17.)

Es ist eine ziemlich rohe griechische Arbeit aus dem 4. oder 5. Jahrhundert. Die Typen schließen eine spätere Entstehung als im 5. Jahrhundert aus, gegen die auch die starke Betonung der Körperformen spricht, wogegen das illusionistische Auflösen der Umrißlinien in Striche und Punkte an eine frühere Entstehung als im 4. Jahrhundert nicht denken läßt. Die oströmische Provenienz machen nicht nur die Inschriften, sondern auch die hellenistischen Elemente wahrscheinlich, die besonders in der Bildung der Köpfe beobachtet werden können.

Eimer dieser Art gehörten zum ständigen Inventar der frühmittelalterlichen Kirchen, wie aus häufigen Erwähnungen in Schatzverzeichnissen geschlossen werden kann. Als ein besonders frühes Beispiel ist das Stück im Vatikan nicht uninteressant und auch kunstgeschichtlich nicht unwichtig, wie alles, was sich uns aus jener entscheidenden Periode der Kunst erhalten hat, die unmittelbar nach dem Siege des Christentums folgte. Da der Eimer in der unmittelbaren Nähe der Kirche gefunden wurde, ist es wahrscheinlich, daß das Gefäß einst im Besitze der Basilika gewesen ist. Man hat vielleicht einmal den Kirchenschatz eingegraben und während alle kostbareren Gegenstände längst verschwunden sind, blieb der unscheinbare Eimer in der Erde liegen als ein bescheidener Überrest der alten Herrlichkeit.

Im 6. und 7. Jahrhundert dürfte die basilica sancti Marci das Schicksal so vieler römischer Kirchen geteilt haben, die zuerst von den Goten, dann von den Byzantinern und zuletzt von den Langobarden ganz ausgeraubt wurden, so daß, wie es in einem gleichzeitigen Klageliede heißt, nur die Erinnerung übrig blieb. Jedenfalls war die Kirche zu Beginn des Pontifikates Hadrians (772—796), der eine besondere Vorliebe für die Basilika hatte, da er in ihrer Nähe aufgewachsen ist und in ihren Räumen «a primaeva aetatis suae pueritia die noctuque» in Kontemplation und Askese sich zu üben begonnen



Die Arkaden des großen Hofes mit der »Toretta«.

hat,[1]) nahe dem vollständigen Verfall («vicina ruinae») und aller Kostbarkeiten beraubt. Als er den päpstlichen Thron bestiegen hat, ließ Hadrian die Basilika restaurieren und beschenkte sie mit den notwendigsten Kirchengeräten.[2]) Ein Bericht aus dem Jahre 794 erwähnt die Mosaiken und Malereien als einen Beweis für die Verbreitung der figuralen Malerei in römischen Kirchen zu der Zeit des Konzils von Nizäa. Der Bericht enthält nichts darüber, wie dieser älteste malerische Schmuck der Kirche beschaffen war.[3]) Die Herstellungen, welche Hadrian ausführen ließ, scheinen nicht ausreichend gewesen zu sein, denn bereits aus der Zeit des zweitnächsten Nachfolgers Hadrians wird uns wiederum berichtet, daß die Kirche «ob nimiam vetustatem» mit dem Einsturze drohe, weshalb sich Gregor entschlossen habe, sie von den Fundamenten an zu erneuern. «Et postmodum novis fabricis totam ad meliorem cultum atque decorem perduxit», erzählt Hadrians Biographie, worauf der Neubau mit neuen Mosaiken geschmückt wurde. Außerdem beschenkte der Papst die Basilika mit verschiedenen Kunstgegenständen, deren ausführliche Liste im Papstbuche mitgeteilt wird.[4]) Es waren dies hauptsächlich Gold- und Silbersachen, Altarkronen, Kreuze, Hostienbehälter, Schüsseln und kostbare Gewänder.

Dieser Neubau Gregors dürfte den Kern bilden, der noch heute unter den vielfachen Schichten besteht, welche die Jahrhunderte über ihn gelegt haben. Auch die Krypta unter dem Hauptaltare dürfte aus dieser Zeit stammen, wie nach dem Stile der schlichten Stuckdekorationen, welche sie schmücken, geschlossen werden kann. Von der inneren und äußeren Ausschmückung, welche die Basilika damals erhalten hat, erhielten sich einige Überreste der plastischen Dekorationen und die Apsismosaiken. Zu den ersten gehören nebst den beiden Löwen, die am jetzigen Hauptportale der Vorhalle eingemauert sind und die auch das Haupttor der alten Kirche geschmückt haben dürften (Fig. 30), einige, ebenfalls in der Vorhalle eingemauerte oder in einem kleinen Lapidarium des Palastes aufbewahrte Fragmente dekorativer Skulpturen, die wahrscheinlich von den Chorschranken und dem Ciborium des gregorianischen Baues herrühren (Fig. 28, 29 und Taf. 18). Sie knüpfen zum Teile an jene Dekorationen an, die sich in Mittel- und Oberitalien und auch an dem westlichen Litorale der Adria so zahlreich aus der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends erhalten haben und die gewöhnlich als «langobardisch» bezeichnet werden, zum Teile sind es merkwürdige Nachbildungen klassischer Motive. Wir finden da mannigfaltig verschlungene Bandornamente in seichtem Relief, wie sie für jenen «langobardischen» Stil charakteristisch sind, dessen Ursprung viel zu kompliziert ist, als daß er an dieser Stelle erörtert werden könnte, was um so leichter vermieden werden kann, als die erhaltenen Bruchstücke von keiner individuellen Bedeutung sind. Dies ist nicht der Fall bei anderen Fragmenten, welche klassische Kassettendecken frei nachahmen (Fig. 28, Taf. 18).

Zu der schönen Kapelle des heiligen Zeno in Sta. Prassede, von der wir noch reden werden, führt eine Tür, deren Steinumrahmung ein merkwürdiges Dokument ist. Die Türgewände sind mit ähnlichem langobardischen Bandwerk geschmückt, wie wir es auch bei den Fragmenten in der Vorhalle und im Lapidarium von S. Marco finden, und denselben Stil weisen auch die Kapitelle der Säulen auf, welche die Tür zu beiden Seiten einrahmen. Diese Säulen tragen nun ein Gebälk, welches klassisch ist und von einem

[1]) Duchesne, Liber pontificalis I, 486 ff.
[2]) Daselbst II, 513.
[3]) Mansi, t. XIII, 801.
[4]) Duchesne, Liber pontificalis II, 74.

Baue der augusteischen Zeit stammen dürfte. Doch die Schmalseiten sind neu bearbeitet von dem Steinmetz, der die ganze Tür hergestellt hat, der jedoch in diesen Ergänzungen nicht die langobardischen Ornamente angewendet hat, sondern die augusteischen Motive der Langseite des Balkens nachzuahmen versuchte, was ihm auch leidlich gelungen ist. So ist aber diese Türumfassung, die sich nach einer Inschrift in die Zeit Paschals I. datieren läßt, ein Zeugnis dafür, daß man in Rom in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts die im 7. und 8. Jahrhundert vorherrschenden Völkerwanderungsmotive der dekorativen Skulptur durch Nachahmungen älterer klassischer Formen zu ersetzen begonnen hat. Es beginnt da jene merkwürdige römisch-mittelalterliche Renaissance, der der Sängerchor und die Chorschranken von S. Clemente, von Sta. Maria in Cosmedin und verwandte Denkmale und in weiterer Entwicklung die Werke der Cosmaten, vor allem die berühmten Klosterhöfe von S. Giovanni und S. Paolo ihre Entstehung verdanken, die uns heute durch ihre stimmungsvolle Weihe ergreifen, die aber auch kunstgeschichtlich als ein Beleg des eigenartigen Wiederauflebens der Kunstformen des Altertums im mittelalterlichen Rom wichtig und interessant sind.

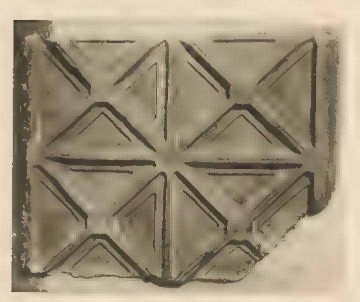


Fig. 28. Bruchstück vom Skulpturenschmuck der alten Markusbasilika.

Wie die Türumrahmung der Zenokapelle, so belehren uns die auch nicht viel späteren Fragmente der alten Innendekoration der Markusbasilika über die Wandlung, welche sich in der karolingischen Zeit wie überall im Abendlande von dem flächenhaften Stile der Völkerwanderungszeit zu dem neuen plastischen Stile des eigentlichen Mittelalters vollzogen hat, eine Wandlung, die von Anfang in Rom mit einer Wiederaufnahme klassischer plastischer Motive verbunden gewesen ist. Geht man diesen Beobachtungen nach, so findet man leicht in Rom eine Fülle von dekorativen Skulpturen, welche sich jenen von Sta. Prassede und S. Marco zeitlich und stilistisch anschließen lassen.

Noch weit wichtiger als diese membra disiecta ist ein anderer Überrest des Schmuckes, den Gregor in der Markuskirche ausführen ließ. Es sind dies die Chormosaiken (Taf. 19). Sie sind kunstgeschichtlich das Wichtigste, was sich uns in der Kirche und im Palazzo erhalten hat, weshalb wir uns mit ihnen ausführlicher beschäftigen müssen. Es ist dies um so notwendiger, als sie bisher keine ausreichende kunstgeschichtliche Würdigung erfahren haben. Man begnügte sich bestenfalles damit, sie als einen Beleg des allmählichen Verfalles der römischen Kunst anzuführen, eine Aburteilung, der die veralteten akademischen Kunstvorstellungen des 19. Jahrhunderts zugrunde lagen und die weit davon entfernt gewesen ist, den Inhalt des historischen Problems zu erfassen, um welches es sich bei der Beurteilung dieser Gemälde handelt.

An zwei Stellen haben sich Mosaiken aus Gregors Zeit in S. Marco erhalten, nämlich in der Apsiswölbung (Taf. 19) und am Triumphbogen (Fig. 27). An beiden Stellen werden Kompositionen wiederholt, die sich in einer Reihe von römischen Mosaiken erhalten haben und die wir in verschiedenen Variationen durch Jahrhunderte verfolgen können.

In der Apsis steht auf einem niedrigen Piedestal in der Mitte des Bildes der Heiland segnend und ein aufgeschlagenes Buch mit den Worten: «Ego sum lux, ego sum vita, ego sum resurrexio» in der Linken, eine Figur voll Majestät, mit einem Kopfe, der dem Vera Ikon-Typus nahesteht und der ebensoweit von dem apollinischen Gottesjüngling der altchristlichen Zeit entfernt ist, als von dem morosen Weltrichter der späteren byzantinischen Kunst. «Und sein Antlitz war voll Strenge und Milde zugleich», heißt es in einer gleichzeitigen Quelle, und man könnte mit diesen Worten auch den Christus unseres Apsisgemäldes charakterisieren. Links und rechts stehen ebenfalls auf Postamenten je drei kleinere Gestalten. Es sind dies rechts der heilige Papst Markus, der heilige Agapitus und die heilige Agnes, links der heilige Fabian und der Evangelist Markus und der Stifter des Gemäldes, Papst Gregor. Alle diese Figuren sind in streng frontaler Stellung dargestellt, die an archaische Erfindungen erinnert, und stehen ohne jede Spur von gegenseitiger Beziehung in hieratischer Ruhe und Selbstgenügsamkeit einfach nebeneinander. Nur der heilige Markus legt dem Stifter des Gemäldes und Erneuerer der Kirche die Rechte auf die Schulter, als ob er ihn für das gute Werk loben wollte. Doch diese Zusammenschließung von zwei Figuren ist doch nur mehr ideellen Erwägungen entsprungen als einer künstlerischen Aufgabe und behindert nicht, daß auch diese Figuren ebenso isoliert da stehen wie alle übrigen. Von einem inhaltlichen Zusammenschlusse oder kunstvoller Gruppierung der Figuren kann keine Rede sein, beinahe tiefenlos stehen sie nebeneinander wie Statuen an einem gotischen Portale. Unter diesem Kompartiment des Gemäldes läuft ein schmaler Streifen, auf dem das auf einem Hügel mit den vier Weltströmen stehende Gotteslamm mit je sechs den Aposteln entsprechenden Lammesbildern dargestellt ist. Das ganze Gemälde ist von einer dekorativen Bordüre umfaßt, welche in ihrer Mitte mit dem Monogramm des Papstes geschmückt ist.



Fig. 29. Mittelalterliche Kapitelle aus der Markusbasilika.

An dem Triumphbogen, welcher die Apsiswölbung gegen die Kirche abgrenzt, befindet sich eine andere Darstellung (Fig. 27). In der Mitte über dem Scheitel des Triumphbogens sieht man ein Medaillon, welches abermals die Büste des segnenden Heilandes enthält, links und rechts je ein Medaillon mit den Evangelistenzeichen und in den Bogenzwickeln Petrus und Paulus in ganzer Figur. Es sind wuchtige Figuren, die nach der Seite auszuschreiten scheinen und mit der Rechten auf das Bild des Heilandes hinweisen. In der Linken halten sie Schriftrollen. Den Hintergrund bedecken kleine, schmale Wolken und das ganze Bild ist von geometrischen und vegetabilen Ornamenten eingerahmt.

Für beide Kompositionen lassen sich in Rom und außerhalb Roms Analogien nachweisen. Von dem Zeitpunkte an, in dem das Christentum den alten offiziellen Imperatorenkult ersetzte und selbst als Staatsreligion einen offiziellen Charakter annahm, wurde die majestas imperatoris, die bildliche Darstellung der kaiserlichen Divinität, durch die majestas domini ersetzt und an Stelle des kaiserlichen Gefolges traten die Jünger und Bekenner Christi.

Es kann nicht die Aufgabe unserer Darstellung sein, alle Wandlungen dieser Majestätsbilder von der konstantinischen Zeit an durch Jahrhunderte zu verfolgen und so müssen wir uns damit begnügen, die nächstliegenden römischen Parallelen anzuführen.

Das monumentalste Beispiel dieser Komposition in Rom ist uns in SS. Cosma e Damiano aus dem dritten Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts erhalten, welches zwar heute fast vollständig erneuert ist, dessenungeachtet jedoch noch immer uns über die große Wirkung der ursprünglichen Komposition belehren kann. Merkwürdigerweise verschwindet diese Komposition in den folgenden zwei Jahrhunderten in Rom fast vollständig und wird durch andere Darstellungen Christi als Weltbeherrscher oder Weltrichter ersetzt. Erst im 9. Jahrhundert tritt uns die Komposition des Mosaiks von SS. Cosma e Damiano in Rom entgegen und merkwürdigerweise gleich in drei Mosaikgemälden, die alle drei so verwandt sind, daß sie als nur unbedeutend von einander abweichende Variationen einer und derselben Komposition erscheinen, und zwar einer Komposition, die sich enge dem Apsisgemälde von SS. Cosma e Damiano anschließt. Es sind dies die Apsismosaiken in Sta. Cecilia, in Sta. Prassede, beide aus der Zeit Paschals II., und unser Mosaik in S. Marco. Auch bei dem Mosaik des Triumphbogens lassen sich ähnliche Relationen nachweisen. Wiederum finden wir dieselbe Komposition in SS. Cosma e Damiano und in einer etwas ausführlicheren Fassung in einem (heute erneuerten) Mosaikgemälde aus dem 5. Jahrhundert am Triumphbogen der Vierung in S. Paolo fuori le Mura. Ein anderer Auszug aus der letztgenannten Komposition wurde in Sta. Prassede wiederholt und auch die Mosaiken des Triumphbogens in Sta. Maria della Navicella enthalten Figuren, die auf diese Schöpfungen des 5. und 6. Jahrhunderts zurückgehen. Es entsteht da gleich eine Reihe von Fragen. Wie sind diese kompositionellen Übereinstimmungen zu erklären? Erhielten sich etwa die alten Erfindungen in fortlaufender Überlieferung vom 6. bis zum 9. Jahrhundert? Wie wäre da zu erklären, daß alle Zwischenglieder fehlen, obwohl sich aus dem 7. und 8. Jahrhundert in Rom eine ganze Reihe von Apsismosaiken erhalten hat? Oder hat man aus anderen Gründen im 9. Jahrhundert die alten, längst aufgegebenen Kompositionen wieder aufgenommen? Man kann diese Fragen nicht auf Grund ikonographischer Erwägungen allein beantworten, da es unmöglich ist, exakte Behauptungen darüber aufzustellen, was sich erhalten hat und was verloren ging (das gilt für die ganze Ikonographie, soweit sie entwicklungsgeschichtliche Probleme der Kunst lösen will, in welcher Beziehung man sie als die Astrologie der Kunstgeschichte bezeichnen könnte, denn wie diese arbeitet sie mit unbewiesenen und unbeweisbaren Suppositionen). Wohl kann aber eine Betrachtung der stilistischen Zusammenhänge, die eine generelle Bedeutung beanspruchen können, weil sie bei jedem Denkmal, ja bei jedem Fragment eines Denkmales zu Tage treten müssen, auch in diesen Traditions- oder Rezeptionsfragen einigermaßen Aufklärung geben.

Wie die Kunst prähistorischer Zeitalter oder wie die Kunst barbarischer Völker pflegt man die Entwicklung der Kunst in Italien, also in jenem Lande, welches gerade so wie Byzanz unmittelbar und am intensivsten das Vermächtnis des klassischen Altertums übernommen hat, in der Periode, welche nach dem Zusammenbruche des abendländischen Kaisertums bis zum Beginne des zweiten Jahrtausends n. Chr. folgte, als eine



Odmar Brosch pinx.

Die Nordwestecke des großen Hofes

(Im Hintergrunde Chor und Kuppel von Gesù)

nach Generationen nicht weiter differenzierte Einheit zu betrachten, die für die Kunstgeschichte nichts weiter bedeutet als ein teilnahmsloses Zehren an den Überresten des alten Kunstbesitzes und allmähliches Herabsteigen zur vollständigen Kunstlosigkeit und Barbarei, aus der dann plötzlich die Kunst «wieder erwachte». Die Jahrhunderte, in welchen sich in Rom jene Organisation der geistigen Gewalten entwickelte, welche bis zur Renaissance und Reformation alleinherrschend im Abendlande gewesen ist, Jahrhunderte, die von Kämpfen um spirituelle Probleme erfüllt gewesen sind wie keine andere Periode in der Entwicklung der ewigen Stadt, sollen der allgemeinen Annahme nach kunstgeschichtlich inhaltslos gewesen sein.

Mit dieser These müssen wir uns vor allem auseinandersetzen, wenn wir die kunstgeschichtliche Bedeutung der Mosaiken in der Markuskirche bestimmen wollen. Es ist dies umso eher möglich, als sich das Material für eine derartige Untersuchung verhältnismäßig reichlich erhalten hat. Während wir sonst, abgesehen von den ravennatischen Denkmalen, die eine gewisse Sonderstellung haben, an monumentalen Malereien aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends nur wenige und vereinzelte Monumente besitzen, so daß die Entwicklung der malerischen Probleme nur nach Werken der Buchmalerei beurteilt werden kann, hat sich in Rom aus allen Jahrhunderten dieser Periode eine Anzahl monumentaler Gemälde erhalten, die eine Reihenfolge bilden, wie es sie sonst weder im Osten noch im Westen gibt und die vorläufig als unser wichtigstes Material für die Beurteilung der Entwicklung des monumentalen malerischen Stiles nach dem Zusammenbruche der klassischen Welt betrachtet werden muß. Man hat sich mit diesem Materiale bisher kunstgeschichtlich nur wenig beschäftigt, denn die Untersuchungen de Rossis und anderer altchristlicher Archäologen waren mehr archäologischer als kunstgeschichtlicher Natur und die rhapsodischen Bemerkungen, die wir sonst in kunstgeschichtlichen Zusammenstellungen über einzelne Denkmale der frühmittelalterlichen römischen Malerei finden, schließen sich nicht zu einer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung. Es ist deshalb notwendig, daß wir Fragen erörtern, die über den Rahmen einer monographischen Untersuchung hinausgehen.

Die Mosaiken in S. Marco sind nicht das einzige Denkmal der monumentalen Malerei in Rom aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Außer den bereits genannten Tribunenmosaiken in Sta. Cecilia, Sta. Prassede und Sta. Maria in Domnica aus der Zeit Paschals I. (817—824) stammt ebenfalls aus der Zeit Paschals der Mosaikenschmuck der Kapelle S. Zeno in Sta. Prassede. Etwas früher, nämlich in den letzten Jahren des Pontifikates Leos III. (795—816), dürfte das Tribunenmosaik in SS. Nereo ed Achilleo in der Nähe der Porta S. Sebastiano ausgeführt worden sein. Diese Mosaiken, deren Entstehungszeit beiläufig mit den Jahren 810 und 840 begrenzt werden kann, bilden eine zusammenhängende Gruppe, eine der wichtigsten, die sich uns an monumentalen Malereien aus dem frühen Mittelalter in Rom erhalten hat.

Bei oberflächlicher Betrachtung könnte es allerdings zunächst scheinen, als ob die Werke dieser Gruppe größere Verschiedenheiten als Übereinstimmungen aufweisen würden. Burckhardt, der strenge Tadler, wo es sich nicht um das Quattrocento handelte, hat die Mosaiken von S. Marco als reine Karikaturen bezeichnet. Nimmt man Naturtreue als Maßstab, müßte man diese Charakteristik eher den Chormosaiken in Sta. Prassede zuteil werden lassen. Die apokalyptischen Greise, die dem Gotteslamm mit Kränzen in den

Händen huldigen, erscheinen hier in sonderbarer Disproportionierung: die in der zweiten Reihe stehenden haben längere Arme als die in der ersten Reihe und die Arme der Greise, die in der obersten Reihe stehen, sind von einer lächerlichen, ganz unmöglichen Länge. Eine Kopie des Mosaiks aus dem 17. Jahrhundert, die sich in der Vatikanischen Bibliothek befindet, beweist jedoch, daß diese Mißverhältnisse nicht dem ursprünglichen Mosaik, sondern einem ungeschickten Restaurator zur Schuld gelegt werden müssen. Auf Erneuerungen und Ergänzungen gehen auch andere Diskrepanzen zwischen den einzelnen Denkmalen unserer Gruppe zurück. Man muß in dieser Richtung sehr vorsichtig sein, denn bei den meisten der römischen Mosaiken haben sich verschiedene Generationen redlich bemüht, vom Alten so wenig als möglich übrigzulassen. Zum Glück hat sich trotz dieser beklagenswerten Auferstehungen von dem alten Bestande der Mosaiken doch noch so viel erhalten, daß wir sie als Werke einer auch stilistisch zusammenhängenden Gruppe erkennen können, zu der auch die Mosaiken der Markuskirche gehören. Im Rahmen dieser Gruppe bildet jedes von den Mosaikbildern eine individuelle Sondererscheinung, so daß wir annehmen müssen, daß es sich nicht etwa um Werke einer und derselben Werkstatt handelt, sondern daß wir es mit Erzeugnissen einer reich verzweigten, aus verschiedenen Werkstätten bestehenden römischen Kunst des 9. Jahrhunderts zu tun haben, deren Einheitlichkeit und Differenzierung dem etwa entspricht, was wir in späteren Jahrhunderten unter dem Begriffe einer lokalen und zeitlich begrenzten Schule zu verstehen pflegen.

Das Mosaik in Sta. Cecilia ist das Werk eines besonders hervorragenden Künstlers, der auch an dem Mosaik in Sta. Maria in Navicella beteiligt gewesen zu sein scheint; die Mosaiken in Sta. Prassede entsprechen der wohl phantasiereichen, aber sonst stilgeschichtlich und künstlerisch durchschnittlichen Leistung der Gruppe, wogegen der Meister, welcher die Mosaiken in S. Marco geschaffen hat, am weitesten in bestimmten Neuerungen gegangen ist. Man kann von einer römischen Malschule sprechen wie im 16. oder 17. Jahrhundert; man kennt nur nicht die Namen der Meister.

Fig. 30. Löwe vom Portale der mittelalterlichen Markuskirche.

Den Ursprung und die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Schule müssen wir untersuchen, wobei es sich empfiehlt, vor allem ihr Verhältnis zur klassischen Überlieferung darzulegen. Man hat die einzelnen Werke dieser Gruppe vielfach als barbarische bezeichnet, wofür freilich mehr als konkrete

Übereinstimmungen mit Schöpfungen der neuen mittelalterlichen Kunst Qualitäten maßgebend gewesen sind, die man mit den Vorstellungen von der antiken Kunst als unvereinbar gehalten hat. Von jener klassischen Kunst, welche Winckelmann konstruierte und welche bis gegen das Ende des 19. Jahrhunderts als das allein gültige Vermächtnis der Antike gegolten hat, deren Begriff auf der Annahme beruhte, daß die Entwicklung der Kunst bei der klassischen Kunst nie über das hinausging, was wir den Griechen verdanken, und alles das, was folgte, nur ein Zehren von den Errungenschaften der Griechen gewesen ist, sind unsere Mosaiken freilich weit entfernt. Doch wir wissen heute, daß die Jahrhunderte, welche der Blüte der griechischen Kunst folgten, eine Weiterentwicklung der klassischen Kunst bedeuten, die sich allmählich von den Prinzipien der alten hellenischen Kunstübung entfernte und ganz neue Ziele gewonnen und ganz neue Wege eingeschlagen hat. Das künstlerische Vermächtnis, welches das Christentum von der Antike empfangen hat, war weit entfernt von jenen Idealen, welche uns doktrinäre Theoretiker so lange als den allein gültigen Maßstab klassischen Kunstschaffens aufdisputieren wollten. Das wichtigste und hervorragendste Denkmal, welches uns darüber belehrt, wie die klassische Malerei zu jener Zeit beschaffen war, als das siegreiche Christentum alle Hilfsquellen des klassischen Kunstbetriebes für die neue Staatsreligion in Anspruch nehmen konnte, sind die Mosaiken von Sta. Maria Maggiore. Während sich sonst aus der großen Periode, in der das Schicksal der absterbenden und kommenden Kultur entschieden wurde, nur malerische Werke mehr handwerksmäßigen Charakters erhalten haben, oder Gemälde, die durch Restauratorenhände, wie das Mosaik in Sta. Pudenziana, bis zur vollständigen Vernichtung erneuert wurden, besitzen wir in den Mosaiken der esquilinischen Basilika ein Kunstwerk allerersten Ranges, bei dem große Partien von Erneuerungen verschont geblieben sind und den merkwürdigen ursprünglichen Stil der Gemälde erkennen lassen.

In diesen ursprünglichen Teilen der Mosaiken in Sta. Maria Maggiore, die unter Papst Sixtus III. (432—440) entstanden sind,[1] tritt uns eine Kunst entgegen, deren Eigenart auf der konsequenten und zielbewußten Anwendung eines merkwürdigen malerischen Prinzipes beruht.

Betrachtet man eines von den altchristlichen Mosaiken in Sta. Maria Maggiore vom Gerüste in der Nähe (wie es in der letzten Zeit möglich war) oder in einer Photographie, so zerfällt es in eine Anzahl von zusammenhanglosen, anscheinend ganz willkürlich verschiedenartig gefärbten Würfeln, die den Eindruck erwecken, als ob der Maler weder eine Zeichnung noch Modellierung angestrebt, sondern sie, wie es in gewissen barbarischen Arbeiten geschieht, ganz durch ein teppichartiges Muster ersetzt hätte. Betrachtet man jedoch die Mosaiken oder die ausgezeichneten farbigen Reproduktionen Richters, in welchen jeder Stein mit der größten Akribie treu nachgemalt wurde, aus einer gewissen Entfernung, so nimmt man wahr, daß sich die zusammenhanglosen bunten Farbenfelder zu plastischen Formen von einer Anschaulichkeit und suggestiven Lebenswahrheit verknüpfen, die beispiellos ist in der vorangehenden Malerei und später erst in der Neuzeit wieder erreicht wurde. So sind z. B. die Figuren der pompejanischen Wandgemälde vielfach

[1]) Die Richtersche Zurückleitung auf einen älteren Zyklus muß wohl nicht widerlegt werden und ist auch für den Stil der Mosaiken irrelevant. Die stilistische Übereinstimmung der Langhausmosaiken mit den inschriftlich in die Zeit Sixtus' III. datierten Mosaiken des Triumphbogens ist so groß, daß mit Sicherheit die gleichzeitige Entstehung der beiden Zyklen angenommen werden kann.

schärfer individualisiert und eingehender charakterisiert, doch nie weisen sie jenen Grad der überzeugenden Lebendigkeit auf, der uns die Gestalten der Mosaiken in Sta. Maria Maggiore als eine wirkliche optische Naturaperzeption erscheinen läßt.

Das Geheimnis dieser Wirkung besteht in der Beobachtung, daß bei einem wirklichen Naturausschnitte die plastischen Formen ebensowenig unmittelbar wahrgenommen werden können als die lokalen Farben der Gegenstände, da das Auge in einem bestimmten Augenblicke nur verschiedene farbige Valeurs sehen kann, welche die Phantasie erst in die erfahrungsgemäß gewordenen Vorstellungen umdeutet. Es ist also ein illusionistisches Prinzip, welches den Malereien von Sta. Maria Maggiore zugrunde liegt, dasselbe Prinzip, auf welchem unsere moderne Malerei beruht und über dessen Bedeutung für die klassische Kunst wir von Franz Wickhoff belehrt worden sind.

Die Entwicklung der naturalistischen Probleme führte dazu, daß man in der frühen römischen Kaiserzeit gelernt hat, nicht nur die Figuren, sondern auch ihre Umgebung, den Raumausschnitt, in dem sie sich befinden, mit relativer Treue darzustellen. Das war aber von bahnbrechender Bedeutung auch für die Darstellung der Figuren. Jede Erscheinung der Welt wird, abgesehen von der Individualität des Beobachters, durch zwei Momente bestimmt: durch die materielle Form und durch den Raum, in dem sich die Objekte befinden, und dessen materiellen Inhalt.

In der griechischen Kunst waren es die erfahrungsgemäß erkannten Merkmale der materiellen Form der Objekte, welche die Grundlage der Darstellungsmittel in der bildenden Kunst gebildet haben; die zweite Quelle kam kaum in Betracht, weil der Raum und dessen atmosphärischer Inhalt noch nicht künstlerisch erschlossen war. Als man aber durch eine stete Erweiterung und Vertiefung der naturalistischen Probleme dazu kam, auch das objektive Bild der räumlichen Szenerie als einen ständigen Koeffizienten der bildlichen Darstellung zu betrachten, mußte sich naturgemäß die Beobachtung einstellen, daß aus den Beziehungen der Objekte zu dem sie umgebenden Raume Mittel zu einer größeren Verlebendigung der Bildwirkung der Objekte sich ergeben. Die Skulpturen des Titusbogens und die Malereien des vierten Stiles in Pompeji lassen uns deutlich erkennen, daß diese neue Quelle künstlerischer Sensationen, durch die der Kunst ein unerschöpflicher Reichtum an neuen Problemen zugeführt wurde, im ersten nachchristlichen Jahrhundert bereits entdeckt gewesen ist.

Durch diese Entdeckung war aber die Entwicklung keinesfalls abgeschlossen, sondern, ähnlich wie in der modernen Malerei seit dem 16. Jahrhundert, baute man auf dieser Entdeckung weiter, wobei ein bezeichnender Unterschied gegenüber der Entwicklung der modernen Malerei beobachtet werden kann. Während in der neuzeitlichen Malerei die durch Correggio und Tizian wiederentdeckte Korrespondenz zwischen der Erscheinung der Objekte und dem sie umgebenden Raume immer mehr zur Erhöhung der Raumillusion herangezogen wurde, hat man in der spätantiken Malerei analoge Darstellungsmittel zunächst immer intensiver verwendet, ohne daß dadurch die Art der Raumdarstellung in demselben Grade beeinflußt worden wäre. Die landschaftlichen Darstellungen und Innenräume in Sta. Maria Maggiore sind von jenen der pompejanischen Wandgemälde nicht wesentlich verschieden. Um so mehr hat sich die Darstellung der Einzelobjekte verändert.

Das Material für diese Periode hat sich nicht allzureich erhalten, immerhin kann man jedoch die Entwicklung verfolgen. Wie in der ganzen früheren klassischen Kunst blieb



Detail vom nördlichen Flügel der Arkaden des großen Hofes.

die Darstellung der Figuren und Szenen das wichtigste Problem und der Raum, so liebevoll und meisterhaft er auch dargestellt wurde, hatte nur eine additionale Bedeutung. Doch von Bild zu Bild, von Relief zu Relief kann man beobachten, wie die Darstellung der Figuren und Objekte nach und nach eine ganz andere geworden ist. Jene Art der Darstellung, welche auf den Errungenschaften der griechischen und älteren römischen Kunst beruhte und darin bestand, daß die erfahrungsgemäße Umrißzeichnung und plastische Rundung der Objekte je nach der Summe der naturalistischen Erfahrungen der Wiedergabe der Natur zugrunde gelegt wurde, verschwand allmählich ganz und wurde durch eine andere Darstellungsweise ersetzt, die auf der Wiedergabe der zeitlich beschränkten und lokal individualisierten Wahrnehmungen der farbigen Äquivalente der plastischen Form beruht. In den Mosaiken von Sta. Maria Maggiore erscheint dieser Prozeß als vollendet. Man hat die letzten Konsequenzen aus dem neuen Prinzipe gezogen und hat den plastischen Stil der älteren klassischen Kunst vollständig durch einen anderen ersetzt, der vielleicht am besten als «Farbenillusionismus» bezeichnet werden könnte.

Die Auffassung der malerischen Darstellung, wie wir sie bei den Mosaiken von Sta. Maria Maggiore kennen gelernt haben, war das Ergebnis dieser Entwicklung, welche ein halbes Jahrtausend gedauert hat, länger als jene der großen statuarischen Kunst des klassischen Altertums, und zugleich das künstlerische Vermächtnis, welches das siegende Christentum von der klassischen Welt empfangen hat.

Wie lange hat sich dieser Stil in Rom erhalten?

Wenn wir von der einfachen Wölbungsdekoration in der Kapelle des heiligen Johannes Baptista aus der Zeit des Papstes Hilarius (461—468) absehen, so ist das den Mosaiken von Sta. Maria Maggiore zeitlich nächststehende, sicher datierbare große Gemälde, welches sich in Rom erhalten hat, das bereits erwähnte Tribunenmosaik in SS. Cosma e Damiano aus der Zeit des Papstes Felix IV. (526—530). Es ist beinahe ganz erneuert, nur die vier Engel am Triumphbogen weisen noch den ursprünglichen Stil auf. Diese Engel stehen den Mosaiken von Sta. Maria Maggiore so nahe, daß man sie ohne Bedenken als einen Beleg dafür anführen kann, daß sich der Stil der großen altchristlichen römischen Malerei bis zu Beginn des 6. Jahrhunderts im allgemeinen unverändert in der ewigen Stadt erhalten hat. Sie lassen uns auch ahnen, was wir durch die Erneuerung der übrigen Figuren dieser Mosaiken verloren haben, die eine grandiose Schöpfung jenes Stiles gewesen sein dürften, den wir bei den Mosaiken von Sta. Maria Maggiore kennen lernten.

Umso merkwürdiger scheint es zu sein, daß in einer kurzen Zeit darauf in Rom Gemälde entstanden sind, die einen anderen neuen Stil aufweisen. Das älteste Werk in diesem neuen Stile, welches sich erhalten hat, ist das Mosaik am Triumphbogen des älteren Baues in S. Lorenzo fuori le mura, welches der Papst Pelagius II. (579—590) ausführen ließ. Auch dieses Mosaik ist stark erneuert. Am besten sind die Figuren des heiligen Laurentius und des Stifters erhalten, nach welchen wir den ursprünglichen Stil des Gemäldes beurteilen können. Neu ist an diesem Mosaik älteren römischen Mosaiken gegenüber: 1. die Kompositionsart, 2. die Formenwiedergabe, 3. das Kolorit.

Das Auffallendste älteren Gemälden gegenüber dürfte in der Komposition das Vermeiden der räumlichen Vertiefung der Darstellung sein. Bei jedem der Bilder in Sta. Maria Maggiore versuchte der Maler eine räumliche Vertiefung nicht nur durch die Darstellung einer Landschaft oder eines Innenraumes, sondern auch durch perspektivische



Fig. 31. Detail von der Vorhalle von S. Marco.

Verteilung der Figuren in dem dargestellten Raumausschnitte zu erzielen. Auch in dem Apsisgemälde in SS. Cosma e Damiano können wir dieses Bestreben noch beobachten, da die Figuren auf verschiedenen Plänen einer, wenn auch schmalen landschaftlichen Szenerie untergebracht sind und Christus in perspektivischer Verkürzung über der Landschaft und im vertieften Hintergrunde, gleichsam wie über dem Horizonte auf Wolken schwebend, dargestellt ist.

In S. Lorenzo stehen zwar die Figuren auf einem schmalen Bodenstreifen, doch jede andere Raumdarstellung scheint zu fehlen, der Hintergrund ist einfach mit Gold bedeckt, von dem sich die Figuren abheben, eine Teilung der Darstellung in die irdische und himmlische Erscheinung wie in SS. Cosma e Damiano ist ebenfalls nicht vorhanden. Christus thront auf der Weltkugel, nicht über den Aposteln, sondern in ihrer Mitte und sämtliche Figuren sind in einer vertikalen Ebene untergebracht, ohne daß der Maler den geringsten Versuch gemacht hätte, sie in verschiedenen Tiefen unterzubringen. Wie Soldaten in der Front stehen diese Streiter Christi nebeneinander. Auch in der Darstellung der einzelnen Figuren hat der Künstler jede plastische Tiefenkomposition vermieden, sondern erfand seine Figuren mit großem Raffinement als silhouettenartige Flächenerscheinungen.

In der Formenwiedergabe unterscheidet sich dieses Mosaik von älteren römischen Malereien dadurch, daß an Stelle der vollständigen Auflösung der Formen in farbige nichtkonturierte Flächen durchlaufende Umrisse und Schattenstriche treten, so daß man glauben könnte, die Malerei wäre wiederum zu dem älteren plastischen Stile zurückgekehrt oder der neue plastische Stil des späteren Mittelalters hätte sich bereits zu entwickeln begonnen. Doch weder von dem einen noch von dem anderen kann die Rede sein, denn es sind keine scharfen, zeichnerischen Umrißlinien, welche die Figuren oder die Grenzen der beschatteten oder belichteten Partien umziehen würden, sondern breite Respirationsumrisse, deren Farbe mit dem betreffenden Teile wechselt, und die Schatten- und Lichtstriche begrenzen nicht die Rundungen, sondern deuten selbständig die plastische Form an, so daß die Formen ähnlich angedeutet erscheinen wie in den Skizzen der führenden Meister der Gegenwart, ohne daß sich der Künstler dabei bemüht hätte, mit diesen Darstellungsmitteln wie in den ersten Jahrhunderten der christlichen Ära die alten abstrakten, plastischen Rundungen dem Beschauer vorzutäuschen.

Die Farbenmannigfaltigkeit ist wesentlich eingeschränkt, die Figuren sind in ganz wenigen Farben dargestellt, heben sich aber um so wirkungsvoller als einheitliche Erscheinungen vom Hintergrunde ab.



Fig. 32. Tympanon des Hauptportales von S. Marco (Vorhalle).

Es ist derselbe Stil, in dem die weit bedeutenderen ravennatischen Mosaiken aus der Zeit des Theodosius und Justinian ausgeführt wurden. In S. Apollinare nuovo und vor allem in S. Vitale finden wir die glänzendsten Schöpfungen dieses Stiles. Man pflegt diesen Stil als byzantinisch zu bezeichnen, doch wichtiger als die Provenienzfrage ist die Frage, welche entwicklungsgeschichtliche Bedeutung ihm beizumessen ist.

Es muß da vor allem betont werden, daß der ravennatische Stil in bestimmten naturalistischen Problemen eine Weiterentwicklung, einen großen Fortschritt der Malerei des 4. und 5. Jahrhunderts gegenüber bedeutet. Das wichtigste Problem der Malerei in diesen Jahrhunderten bestand in dem Bestreben, die optischen, durch Zeit und Ort bedingten Erscheinungsmomente der dreidimensionalen Form festzuhalten, ein Bestreben, welches dazu führte, daß die empirische Darstellung der plastischen Formen nach und nach vollständig durch solche zeitlich und lokal bedingte Erscheinungswerte ersetzt wurde. Das galt aber nur für die Einzelform, doch nicht für die Gesamterfindung einer Komposition. So natürlich sie uns in manchen Fällen auch erscheinen mag, so war sie doch nie die Wiedergabe eines wirklichen Natureindruckes, sondern nicht minder eine kunstvolle Zusammenstellung einzelner der Natur abgelauschter Motive als in der älteren klassischen Kunst — kein wirklich beobachteter Naturausschnitt, sondern eine abstrakte Komposition. So besteht aber noch in den Mosaiken von Sta. Maria Maggiore ein innerer Widerspruch zwischen

dem Farbenillusionismus der Figuren, in dem ein bestimmtes naturalistisches Prinzip bis zu den letzten Konsequenzen angewendet wurde, und den Kompositionen, welche von diesem Prinzipe weit entfernt waren.

Damit sind aber noch nicht alle Widersprüche erschöpft. Eine vielleicht noch krassere Diskrepanz bestand bei den Werken des Farbenillusionismus zwischen der Wiedergabe der einzelnen Figuren und der Raumdarstellung, die in den Schöpfungen dieses Stiles eher zurückzugehen scheint, als daß sie sich weiter entwickelt hätte. Die Landschaftsmalerei der älteren Kaiserzeit hat wohl Werke von einer Schönheit und Fülle von Naturbeobachtungen geschaffen, die erst die Kunst des 16. Jahrhunderts wieder erreichte, doch allen diesen Landschaften liegt ein kompositionelles Prinzip zugrunde, welches mit der Darstellung der unmittelbaren optischen Wahrnehmung nicht vereinbar gewesen ist. Die Entwicklung der klassischen Raumdarstellung hat sich in der Weise vollzogen, daß nach und nach die einzelnen landschaftlichen Motive zu einem Raumzusammenschlusse vereinigt wurden; da man jedoch nicht über jene Hilfsmittel der linearen und atmosphärischen Perspektive verfügte, welche es der modernen Malerei ermöglichen, einen beliebigen Naturausschnitt treu wiederzugeben, mußte man solche Lösungen suchen, bei welchen die Schwierigkeiten der Darstellung eines bis zum Horizonte reichenden tiefen Raumausschnittes umgangen werden konnten, was entweder durch eine unnatürliche Aufsicht geschah, die einen verhältnismäßig seichten landschaftlichen Plan bis an den Horizont reichen ließ, oder durch einen Abschluß des Hintergrundes durch kulissenartige Motive, der die Darstellung in eine geschlossene Bühne verwandelte, auf der sich die dargestellte Szene abspielte. Diese Schemen der landschaftlichen Komposition wurden wohl mit zahlreichen Naturbeobachtungen ausgestattet, erhielten sich jedoch der Hauptsache nach unverändert. Noch in den Mosaiken von Sta. Maria Maggiore treten uns diese beiden Normen des kunstvoll konstruierten landschaftlichen Zusammenschlusses entgegen; man kann aber bereits das Bestreben beobachten, die Landschaft den Figuren gegenüber möglichst einzuschränken und auf diese Weise die Disharmonie zwischen der landschaftlichen Darstellung und der Figurenmalerei möglichst wenig bemerkbar zu machen.

Dessenungeachtet bestand auch da noch ein großer innerer Widerspruch. Figuren, die nur als die Wiedergabe von Erscheinungsmomenten verständlich sind, welche an eine bestimmte zeitliche und lokale Situation gebunden sind, waren mit Landschaften verbunden, deren Schema einem ganz anderen künstlerischen Prinzipe, dem Prinzipe einer abstrakten Komposition und Addition, seine Entstehung verdankte. Man malte die Figuren so, wie man sie in ihrer momentanen optischen Erscheinung sehen konnte, man malte jedoch nicht das, was man zugleich mit ihnen vom Raume sehen müßte, sondern eine komponierte Rahmenlandschaft.

Analysiert man aber von diesem Gesichtspunkte aus den Stil der ravennatischen Mosaiken des 6. Jahrhunderts, so kommt man zum Schlusse, daß er nicht nur eine Beseitigung dieser geschilderten Widersprüche, sondern auch eine große Vertiefung des illusionistischen Darstellungsprinzipes bedeutet. Das Problem, um welches es sich handelte, bestand darin, Kompositionen und Raumdarstellungen zu finden, die der neuen Auffassung der Darstellungsprobleme mehr entsprachen als die alten komponierten Szenen und Landschaften. In der Malerei der Neuzeit hat man eine analoge Aufgabe dadurch gelöst, daß man das Raumbild nach und nach zu einem treuen Bilde eines Ausschnittes aus dem



Die «Toretta» und der Ostflügel der Hofarkaden

(Im Vordergrunde das Dach des Mittelschiffes von S. Marco)

Weltall umgestaltet hat, in welches auch die Figuren als ein subordiniertes Moment dieses Raumbildes wahrheitsgetreu eingefügt werden. In der Antike war eine Lösung, deren Voraussetzung die Bewältigung der Raumdarstellung durch alle Hilfsmittel der linearen und atmosphärischen Perspektive ist, nicht möglich, ja man hätte sie vielleicht gar nicht als eine Lösung betrachtet, da sie den dargestellten Vorgang, die dargestellten Figuren, die in der Antike stets der Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens gewesen sind, zu einem Moment von künstlerisch sekundärer Bedeutung verwandelte.

So ist es erklärlich, daß man in der spätantiken Malerei einen anderen Ausweg suchte. Man fand ihn darin, daß man Darstellungen geschaffen hat, bei welchen die nicht zu bewältigende Schwierigkeit der treuen Wiedergabe einer kontinuierlichen Raumvertiefung umgangen werden konnte und das Bild dennoch den Forderungen einer einheitlichen optischen Wahrnehmung entsprochen hat. Das geschah in zweifacher Weise. Man hat besonders bei monumentalen Malereien, die in der Höhe angebracht gewesen sind und bei welchen deshalb diese Kompositionsart besonders naheliegend und begründet gewesen ist, einen niedrigen Beobachtungspunkt des Künstlers, eine starke Untersicht der Darstellung zugrunde gelegt, wodurch die landschaftliche Szenerie auf einen schmalen Streifen eingeschränkt wurde und die Figuren sich direkt vom Horizonte abheben konnten. Oder man hat dasselbe Mittel angewendet, welches tausend Jahre später Correggio wieder in die Kunst eingeführt hat und welches dann durch Jahrhunderte die wichtige Quelle der malerischen Vereinheitlichung des Raumbildes und der Komposition gewesen ist, indem man alle Einzelheiten des Hintergrundes in einem einheitlichen, das atmosphärische Ambiente andeutenden Farbenton verschwinden ließ, aus dem nur einzelne Formen auftauchten. Bei Correggio, dessen Kunst eine Atelierkunst gewesen ist, war dieser atmosphärische Grundton dunkel, in der Freilichtmalerei des 6. Jahrhunderts zumeist hell, aber das Prinzip war dasselbe und beruhte auf der Beobachtung, daß man, sei es im dämmerigen Halblichte oder in greller Beleuchtung, nicht die Einzelheiten der Umgebung einer Figur oder einer Gruppe von Figuren unterscheiden kann, sondern nur den Eindruck eines dunklen oder hellen Hintergrundes hat, von dem sich nur einzelne plastisch markante und farbig differenzierte Formen loslösen, als wenn sie aus dem Nebel auftauchen würden. Wie einst der Körperwiedergabe, so hat man eben nun auch der Raumdarstellung eine optische Beobachtung zugrunde gelegt.

Von diesen beiden neuen Kompositionsnormen interessiert uns vor allem die erste, weil sie mehr als die zweite die monumentale Malerei, mit der wir uns zu beschäftigen haben, beeinflußt hat. Die perspektivische Untersicht brachte es mit sich, daß die Figuren, falls man sie ganz sehen wollte, auf den äußersten Rand des Gemäldes gestellt werden mußten und nicht in verschiedenen Tiefen untergebracht werden konnten. Das dürfte aber nicht der einzige Grund der merkwürdigen «hieratischen Reihung» der heiligen Gestalten sein, wie wir sie zuerst in Ravenna beobachten können. Sie beruht nicht auf Unbeholfenheit, wie man einst meinte, — denn wenn auch nicht zeichnerisch mit derselben Sicherheit wie einst (wofür man sich nicht interessierte), so vermochten doch malerisch die Meister überall die Formen naturgetreu und organisch wiederzugeben — sondern entspricht derselben Auffassung, auf der die Komposition beruht. Man kann bei Figuren, die sich in einer gewissen Entfernung und in der Höhe von der unbegrenzten Lufttiefe, von dem unendlichen Raume abheben, wenig von den relativen Verschiedenheiten in ihrer Ent-



Fig 33. Relief von der Westfront des Palazzetto.

fernung wahrnehmen, sondern sie erscheinen wenigstens auf den ersten Blick dem Beschauer als gleich entfernte Silhouetten. Und das Bestreben, dieses Silhouettenartige festzuhalten, können wir bei den ravennatischen Mosaiken und allen verwandten Schöpfungen nicht nur in der Komposition, sondern auch in der Erfindung jeder einzelnen Figur beobachten.

Doch auch die Art der Darstellung jeder einzelnen Figur mußte sich da ändern. Bei Figuren, die sich vom Horizonte abheben oder in Helldunkel oder plainaire vom Hintergrunde loslösen, kann man von Einzelfarben wenig unterscheiden, sondern sieht nur breite «respirierende» Umrisse und eine Reihe von Schatten und Lichtern, wie wir es bei den ravennatischen Mosaiken beobachten können.

Aus allen diesen Neuerungen ergibt sich aber eine Harmonisierung der Farbenstimmung der Gemälde, ein Gesamtton, dem Gold- und Silbertone der Venezianer vergleichbar, der auch jene entzückte, die für die anderen Vorzüge und Errungenschaften dieser neuen Kunst des 6. Jahrhunderts kein Verständnis hatten, deren Stil vielleicht als Kompositionsillusionismus bezeichnet werden könnte.

Es ist dies eine Kunst, die als Weiterentwicklung der Kunst der römischen Kaiserzeit und im universalhistorischen Sinne als eine Weiterentwicklung der naturalistischen Darstellungsprobleme überhaupt betrachtet werden muß.

Einst war man der Meinung, daß die aufsteigende Linie der schöpferischen Kunst des Altertums bereits im vorchristlichen Hellenismus ihren Abschluß fand. Von Franz Wickhoff wurden wir belehrt, daß in der römischen Kaiserzeit auf Grundlage der griechischen Errungenschaften nicht nur weitergebaut wurde, sondern der Kunst auch neue Ziele und Wege von epochaler Bedeutung eröffnet wurden. Die ravennatischen Mosaiken, die man so lange als Belege der beginnenden byzantinischen Petrifikation angesehen hat, beweisen aber, daß ebenso wie die Entwicklung der klassischen Kultur auch die Entwicklung der klassischen Kunst mit dem Zusammenbruche des einheitlichen römischen Weltreiches noch nicht beendet gewesen ist, sondern zumindestens bis in Justinians Zeit fortgedauert hat. Es wäre verlockend, dies auch auf anderen Gebieten der Kunst zu verfolgen, doch eine solche Betrachtung würde den Rahmen dieser Monographie überschreiten.

Wo ist der neue Stil entstanden? Zweifellos weder in Rom, wo wir ihn erst verhältnismäßig spät feststellen können und wo Kunstwerke, die gleichzeitig mit den ravennatischen Mosaiken entstanden sind, noch dem älteren Stile angehören. Sonst war aber im Abendlande in dieser Zeit nirgends das Kunstleben so intensiv, daß an eine der-

artige Weiterentwicklung der klassischen Malerei gedacht werden könnte. So wird man wohl annehmen müssen, daß der neue Stil dort entstanden ist, wo sich überhaupt die klassische Kultur in dieser Zeit noch weiterentwickelte, nämlich im oströmischen Reiche. Es ist fast selbstverständlich, daß sich die Kunst, der wir die Hagia Sophia verdanken, ein Bauwerk von ähnlicher stilgeschichtlicher Bedeutung wie die Peterskirche Michelangelos, auch in der Malerei nicht mit alten Überlieferungen begnügt haben kann. In welchem Teile des oströmischen Reiches aber der neue Stil entstanden ist, darüber können, da sich ja von den oströmischen Denkmalen nur das Wenigste erhalten hat, nicht einmal Vermutungen aufgestellt werden. Es ist dies auch eine Frage von untergeordneter Bedeutung.

Diesen neuen Stil finden wir also in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts auch in Rom und eine Reihe von Denkmalen beweist, daß er daselbst auch noch im 7. Jahrhundert der herrschende war. Die wichtigsten monumentalen Gemälde, die sich in Rom aus dem 7. Jahrhundert erhalten haben, sind die Mosaiken in Sta. Agnese aus der Zeit des Papstes Honorius I. (625—640) und in dem Oratorium des heiligen Venantius bei



Fig. 34. Deckendekoration im Palazzo di Venezia.

dem lateranensischen Baptisterium aus der Zeit Johanns VI. (640—642). Sie entsprechen vollkommen noch im allgemeinen jenen stilistischen Grundsätzen, welche wir bei den ravennatischen Mosaiken und in S. Lorenzo festgestellt haben. Neben dieser generellen Stilübereinstimmung besteht aber doch auch zwischen beiden Werken ein nicht geringer Unterschied. In dem Mosaik in S. Venanzio, welches zu den besterhaltenen in Rom gehört, tritt uns der Stil des 6. Jahrhunderts, abgesehen von etwas gröberer, provinzieller Ausführung, noch unverändert entgegen. Der Meister beherrschte die illusionistischen Darstellungsmittel des großen monumentalen Stiles des mittelalterlichen Cinquecento mit derselben Sicherheit und mit demselben Verständnis für deren Bedeutung, wie die Künstler des Justinianischen Zeitalters. Das Mosaik in Sta. Agnese ist nicht gut erhalten, doch die Figur der Titelheiligen ist intakt und läßt uns erkennen, daß da der Maler sich wohl an ähnliche Vorbilder angelehnt, doch ihren künstlerischen Inhalt nicht ganz erfaßt hat oder nicht imstande gewesen ist, ihm entsprechende Darstellungen zu schaffen. Er verwandelte die breiten Respirationsumrisse in scharfe Konturen und da er offenbar mit den Schatten- und Lichtäquivalenten für die plastischen Formen des Gewandes

nichts anzufangen wußte, so verzichtete er auf jede Modellierung, so daß seine Gestalten kolorierten Umrißzeichnungen gleichen, deren Leere er durch penible Darstellung der Details, wie z. B. der Edelsteine am Gewande der heil. Agnes auszufüllen versuchte. Es sind dies Unterschiede, die nicht durch ein größeres oder geringeres Talent der Meister erklärt werden können, sondern eine tiefgehende Stilverschiedenheit bedeuten. In dem Mosaik von S. Venanzio lebt, wenn es auch um einige Jahre jünger ist als das Gemälde in Sta. Agnese, die unmittelbare werkstättliche und stilistische Tradition des 6. Jahrhunderts weiter, in Sta. Agnese erscheint diese Tradition in einer ganz neuen Auffassung. Es ist dies die Kunstauffassung der Völker, welche im Abendlande das Vermächtnis der Antike übernommen haben. Das komplizierte Problem der Entstehung einer neuen Kunst bei diesen Völkern vereinfacht sich in vielfacher Beziehung, wenn man sich vergegenwärtigt, daß nicht die Kunst der ersten christlichen Jahrhunderte, sondern der letzte klassische Weltstil, jener des 6. Jahrhunderts, die stilistische Grundlage gewesen, auf der die Kunst der neuen Beherrscher der alten Welt beruhte. Das ist besonders deutlich in der Malerei und Skulptur. Die Statuen, mit welchen Konstantin das Ciborium der Lateranskirche schmücken ließ, waren ebensowenig der Ausgangspunkt der Stilentwicklung der abendländischen Kunst im 7. und 8. Jahrhundert, wie die gleichzeitigen Malereien, aus dem einfachen Grunde, weil es eine Kunst war, die viele Generationen zurücklag und längst einer anderen Platz machen mußte. Man braucht aber nur der Malerei und Plastik des Zeitalters Justinians jene Voraussetzungen zu entziehen, die auf einer hochentwickelten künstlerischen Kultur beruhten, um zu jener Skala von nationalen Stilen zu gelangen, welche im Abendlande die klassische Kunst abgelöst haben.[1])

Die ewige Stadt war aber im 7. Jahrhundert kein Emporium mehr der unmittelbaren ununterbrochenen klassischen Tradition. Dieselben Gewalten, welche im übrigen Abendlande neue Kulturzustände geschaffen haben, machen sich auch in Rom geltend, und so ist es nur natürlich, daß man in der Entwicklung der Kunst ähnliche Erscheinungen beobachten kann wie überall im Westen, mit dem Unterschiede, daß in dem alten Zentrum des römischen Weltreiches das Verständnis für den objektiven formalen Inhalt der klassischen Kunst doch nie so ganz fehlte wie z. B. in dem Merowingerreiche oder in England. Auch das wenige Jahre später (um 648) entstandene Mosaik in S. Stefano Rotondo kann als ein Beleg für diesen römischen Völkerwanderungsstil angeführt werden. Ähnlich wie in der Architektur und Plastik trennt also auch in der römischen Malerei den Epilog des klassischen Kunstschaffens und das Exordium einer neuen Kunst eine Periode, welche man als die der Rustikation der oströmischen Kunst des 6. Jahrhunderts bezeichnen könnte. Das Überraschende ist nun, daß dieser Völkerwanderungsstil, der im übrigen Italien und besonders nördlich der Alpen erst in der Zeit Karls des Großen

[1]) So kann, um bei unseren Beispielen zu bleiben, die Darstellung des die Komposition und das Raumbild vereinigenden atmosphärischen Ambiente nur dort verstanden werden, wo eine alte künstlerische Tradition vorhanden gewesen ist. Barbaren mußte der einfarbige Lufthintergrund als eine inhaltslose Fläche und die Komposition als aus einzelnen zusammenhanglosen, einfach über- und nebeneinander gestellten Motiven bestehend erscheinen; ähnlich mußten sich auch in einer Kunst, deren Träger man in Kunstfragen Kindern oder Landleuten vergleichen könnte, die breiten Licht- und Schattenumrisse in scharfe Konturen und die durch illusionistische Andeutungen modellierten Formen in Flächen verwandeln. Aus dem Raumstile der letzten Periode der klassischen Kunst, der ganz auf illusionistischen Beobachtungen beruhte, mußte der letzte Linien- und Flächenstil des beginnenden Mittelalters entstehen, sobald man die Illusion nicht mehr verstanden hat.



Der Hof des Palazzetto (Nordwestecke), mit dem großen Turme.

und in manchen Gebieten noch später einer neuen Auffassung der künstlerischen Probleme weichen mußte, in Rom bereits im 8. Jahrhundert verschwindet und durch einen anderen Stil ersetzt wird. Es ist dies eine der fundamentalen Tatsachen in der Geschichte der mittelalterlichen Kunst.

Bereits das den heil. Sebastian darstellende Mosaik in S. Pietro in Vincoli, welches aus dem Jahre 672 stammt, ist von dem Flächen- und Linienstil der Mosaiken in Sta. Agnese und S. Stefano weit entfernt.[1] Der Autor dieses Mosaiks beherrschte wieder die illusionistischen Darstellungsmittel der Malerei des 6. Jahrhunderts in einer Weise, die sonst in Rom überhaupt nicht nachzuweisen ist. Man betrachte z. B. vor dem Original den Kopf des Heiligen, der ein Meisterwerk spätantiken illusionistischen Stiles ist. Dabei



Fig. 35. Wandgemälde im Palazzo di Venezia



Fig 36. Wandgemälde im Palazzo di Venezia

weist die ganze Erfindung der Figur Züge auf, die an spätere byzantinische Arbeiten erinnern, so daß man vielleicht vermuten könnte, daß das Gemälde überhaupt nicht in Rom entstanden ist, sondern aus dem Osten dahin gebracht wurde.

Es gab jedoch einen Zyklus von Mosaiken in Rom, die unzweifelhaft in der ewigen Stadt selbst entstanden sind und deren erhaltenen Fragmente in einem ähnlichen Verhältnisse zu der vorangehenden römischen Malerei stehen wie das Heiligenbild in S. Pietro in Vincoli. Papst Johann VII. (705—708) hat in der Peterskirche zu Ehren der Madonna ein Oratorium bauen und mit Mosaiken schmücken lassen. Diese Mosaiken gingen mit der alten Peterskirche nicht ganz zugrunde, man hat verschiedene Überreste aufbewahrt, was wohl als ein Beleg der großen Verehrung und Wertschätzung angesehen werden kann, welche diese Gemälde genossen haben.[2] Sie sind die Dokumente einer

[1]) Über das Datum vgl. Venturi, Storia dell' Arte II, 272, dessen Ausführungen man wohl zustimmen kann.

[2]) Solche Fragmente haben sich in den Grotten, in Sta. Maria in Cosmedin, im Lateranischen Museum, in S. Marco in Florenz und in Orte erhalten. Wenn in der Kunstgeschichte tatsächlich die kunstgeschichtliche Bedeutung der Denkmäler ausschlaggebend wäre, so hätten diese Überreste längst schon eine allen modernen Anforderungen ent-

Malerei, in der die klassische Kunst in neuer Form eine Auferstehung gefeiert zu haben scheint.[1])

Woher stammt dieser neue Stil? Es ist naheliegend, einen Zusammenhang mit der oströmischen Kunst zu vermuten, die den klassischen Traditionen noch immer sehr nahe stand, und in der Tat kann man an den Mosaiken Stilmerkmale feststellen, die sich zwanglos in die Entwicklungsreihe einfügen lassen, welche von der älteren zur neueren byzantinischen Malerei geführt haben muß. Das Merkwürdige ist jedoch, daß die Mosaiken auch Züge aufweisen, für die in der oströmischen Kunst keine Analogien nachgewiesen werden können und die als eine Eigentümlichkeit der abendländischen Kunst betrachtet werden müssen. Man wäre wohl nie in der Erklärung dieses Sachverhaltes über Vermutungen hinausgekommen, wenn sich nicht durch einen glücklichen Zufall Gemälde erhalten hätten, welche zu den vorangehenden Beobachtungen einen unanfechtbaren Kommentar bieten. Es sind dies die vor einigen Jahren bloßgelegten Wandmalereien in Sta. Maria Antiqua am Forum Romanum.[2])

Die Madonnenkirche, welche die Päpste in der zum Augustustempel am Forum gehörigen Bibliothek errichtet haben, hat mehrmals einen malerischen Schmuck erhalten, wie aus den verschiedenen Schichten von Gemälden geschlossen werden kann, die sich erhalten haben. Für unsere Untersuchung sind besonders die Malereien wichtig, welche in der Kirche zwischen der Mitte des 7. und der Mitte des 8. Jahrhunderts ausgeführt wurden. Dazu gehören vor allem die Gemälde der zweiten und dritten Malschichte im Presbyterium und verschiedene Gemälde in anderen Teilen der Kirche.[3])

---

sprechende Publikation erfahren müssen, denn es gibt nicht gar zu viel Monumente von ähnlicher geschichtlicher Bedeutung. Das Oratorium wurde im Jahre 1628 von Jacobo Grimaldi beschrieben, wobei auch die Mosaiken abgebildet wurden (cod. Vatic. 8404).

[1]) So könnte man z. B. den Engel in der Anbetung der heil. drei Könige in Sta. Maria in Cosmedin für eine Schöpfung des 4. oder 5. Jahrhunderts halten, wenn man nicht wüßte, daß er im 8. Jahrhundert entstanden ist, wobei es sich nicht um eine beiläufige ikonographische Ähnlichkeit, sondern um stilistische Übereinstimmungen handelt, um eine Renaissance der klassischen Formenauffassung und der klassischen Darstellungsmittel.

[2]) Ich habe es bisher vermieden, Wandgemälde zur Erklärung der Stilwandlungen der römischen frühmittelalterlichen Malerei heranzuziehen, weil sie an stilgeschichtlichen Tatsachen nichts bieten, was nicht an den Mosaiken festgestellt werden konnte, andererseits aber vielfach ungemein schwer exakt zu datieren sind und die Besprechung der komplizierten Datierungsfragen im Rahmen dieses Werkes nicht möglich gewesen wäre. Wer das Material kennt, wird sich ohnedies leicht überzeugen, daß die Beobachtungen, die sich auf chronologisch fixierbare Monumente stützen, auch für die anderen Denkmale angewendet werden können, deren Entstehung nur hypothetisch zu bestimmen ist. Bei den Malereien in Sta. Maria Antiqua liegen die Verhältnisse etwas anders. Eine Reihe von Gemälden, die sich in dieser merkwürdigen Kirche erhalten haben, läßt sich bestimmt datieren und gerade diese Gemälde füllen eine der größten Lücken in unserer Kenntnis der Entwicklung der römischen frühmittelalterlichen Malerei aus und erklären ausführlich das, was die Fragmente aus dem Oratorium in S. Pietro nur vermuten lassen.

[3]) Zu der zweiten Schichte der Presbyteriumsmalereien gehören die Fragmente einer Verkündigung, Teile von je zwei Figuren von Kirchenvätern mit langen Schriftrollen und Überreste einer gemalten Marmorinkrustation auf der Abschlußwand des Presbyteriums links und rechts von der Apsisnische. Von der darüber befindlichen Malschichte haben sich auf derselben Wand nebst einer gemalten Velumdekoration stehende Heiligenfiguren (in mehr oder weniger fragmentarischem Zustande) und die große Darstellung des von Engeln angebeteten Crucifixus erhalten, an den Seitenwänden ebenfalls Velumdekorationen, einige Medaillons mit Apostelköpfen und einige stark beschädigte Darstellungen aus dem Neuen Testamente, welche oberhalb der Medaillons zwei Reihen übereinander eingenommen haben. Den Gemälden dieser zwei Malschichten im Presbyterium stehen auch einige Gemälde nahe, die sich in anderen Teilen der Kirche befinden. So kann man aus der gleichen Art der Einrahmung und aus verschiedenen stilistischen und technischen Berührungspunkten schließen, daß die Malereien, welche sich auf den Pfeilern vor dem Presbyterium befinden (rechts die heil. Salome mit ihren Söhnen, links eine schöne, über einer Darstellung desselben Inhaltes gemalte Verkündigung und die Figur des heil. Demetrius, auf der Rückseite der Pfeiler Heiligenfiguren) beiläufig in derselben Zeit

Es ist weit mehr, worüber diese Malereien Aufschluß geben, als sonst ein singulärer Gemäldefund dem Forscher zu bieten pflegt. Die Ausschmückung der ältesten Madonnenkirche Roms, welche von den Päpsten neben dem größten Heiligtume des heidnischen Rom und unter der alten Imperatorenresidenz errichtet wurde, dürfte in der Zeit, in welcher diese Malereien entstanden sind, ähnlich wie in der Renaissance die Sixtinische Kapelle, die wichtigsten malerischen Aufträge veranlaßt haben, welche die Päpste damals vergeben haben, denn in Gemälden, welche zu den bedeutendsten gehören, die sich aus dem frühen Mittelalter erhalten haben, schließt sich da eine Reihe von individuellen Schöpfungen zu einer geschlossenen Stilentwicklung zusammen, die uns anschaulich die Entstehung einer neuen Kunst vor Augen führt.

Gemeinsam ist allen diesen Malereien der augenfällige, enge Zusammenhang mit der klassischen Kunst, was sie von den vorangehenden Werken der römischen Malerei und allen Schöpfungen der gleichzeitigen Kunst des Abendlandes unterscheidet. In einer Zeit, in welcher im übrigen Abendlande der unplastische lineare Stil der Völkerwanderungszeit die letzten Überreste der klassischen objektiven Auffassung und Darstellung der Naturformen beseitigt zu haben scheint und Werke wie das Book of Kels oder das Calixtusciborium in Cividale entstanden sind, finden wir in Rom eine Malerei, die mit allen Darstellungsmitteln des antiken Illusionismus Figuren schafft, die, was Beherrschung der Formen und plastische Durchbildung anbelangt, den Werken der altchristlichen Kunst nicht nachstehen, so daß von einer Renaissance der klassischen Malerei gesprochen werden könnte.

Eine künstlerische Renaissance, d. h. das Wiederaufleben des Verständnisses für bestimmte Qualitäten der Kunstwerke einer vorangehenden Periode ist nur dann denkbar, wenn eine Kunst auf Grund einer neuen selbständigen Entwicklung der künstlerischen Ideale der Vergangenheit irgendwie nahe kam, da man sie ja sonst nicht verstehen könnte. Es scheint jedoch ausgeschlossen zu sein, daß sich ein solcher Prozeß in Rom im 7. oder 8. Jahrhundert selbständig vollzogen hätte, da die vorangehende Entwicklung der römischen Malerei nicht in einer Annäherung an die Antike, sondern im Gegenteile in einer fortschreitenden Entfernung von der klassischen Kunst bestanden hat.

Den Schlüssel zu diesem eigenartigen geschichtlichen Probleme bieten Gemälde, welche die Pfeiler vor dem Presbyterium schmücken. Trotz der großen Verwandtschaft mit den Malereien der zweiten und dritten Schichte im Priesterraume weisen sie doch Züge auf, die bei diesen Malereien nicht zu finden sind. Sie sind nicht nur noch weit sicherer und kühner gemalt als die letzteren, sondern unterscheiden sich von ihnen auch durch eine Stilisierung der Gewänder und Körperformen und durch eine

entstanden sind wie die Malereien der zweiten Schichte. Dieselben Stileigentümlichkeiten wie bei den Malereien der dritten Schichte finden wir z. B. bei den Darstellungen aus dem Alten Testamente auf der Innenseite der «schola cantorum». Einen terminus a quo für die Entstehungszeit dieser Malereien bieten die Gemälde der zweiten Schichte im Presbyterium, die, wie Rushfort überzeugend nachgewiesen hat, nach dem Jahre 649 entstanden sind. Anderenteils dürften alle diese Malereien vor der Mitte des 8. Jahrhunderts gemalt worden sein, weil die unter Papst Zacharias (741—752) entstandenen Gemälde der Kapelle zur Linken des Presbyteriums und die Malereien in der Apsis aus der Zeit Pauls I. (757—765) einen Stil aufweisen, der, wie wir hören werden, als das Resultat der Entwicklung betrachtet werden muß, die uns in den Malereien der zweiten und dritten Schichte entgegentritt, so daß es ausgeschlossen erscheint, daß die Gemälde der zweiten und dritten Schichte später entstanden sind. Daraus ergibt sich aber beiläufig die Periode von der Mitte des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts, in der sich das vollzogen hat, worüber wir durch die Malereien der zweiten und dritten Schichte und verwandte Werke in Sta. Maria Antiqua belehrt werden.

Behandlung der Lichter und Schatten, welche einerseits jenem Illusionismus nahesteht, welcher für die große griechische Malerei des 6. Jahrhunderts charakteristisch ist, anderseits auffallend an die berühmten Miniaturen der griechischen Psalter des 10. Jahrhunderts in der Pariser Nationalbibliothek und im Vatikan und an verwandte Werke erinnert. Man darf daraus freilich nicht den Schluß ziehen, daß die Gemälde in Sta. Maria Antiqua auch erst im 10. Jahrhundert entstanden sind, was aus historischen und stilistischen Gründen als ausgeschlossen betrachtet werden muß, wohl gestattet aber diese Übereinstimmung den Schluß, daß wir es mit Werken griechischer Künstler zu tun haben, deren Kunst in der Zeit des Bildersturmes nicht ganz verloren ging, sondern in den Schöpfungen des «zweiten goldenen Zeitalters» der byzantinischen Kunst weiterlebt, freilich mit jenem Verluste an klassischem Stilempfinden, der trotz der großen Übereinstimmungen die Psalterminiaturen von den Gemälden in Sta. Maria Antiqua unterscheidet. So können wir unter den Malereien, die in Sta. Maria Antiqua nach der Mitte des 7. Jahrhunderts entstanden sind, ähnlich wie in dem Mosaik von S. Pietro in Vincoli (oder auch in einigen der in S. Saba aufgedeckten Wandgemälden) Dokumente der griechischen Kunst feststellen, die damals neuerdings in Rom Boden gefaßt hat.[1]) Der im Osten noch reichlich fließende Strom der klassischen Überlieferung ist nach Rom geleitet worden und in der ewigen Stadt entstanden Werke, welche zu den höchsten Schöpfungen der griechischen Kunst gerechnet werden müssen, die sich aus der unmittelbar dem Bildersturme vorangehenden Periode erhalten haben.



Fig. 37. Antoniazzo Romano Madonna mit dem Jesukinde
Wandgemälde im Palazzo di Venezia.

Die Kluft zwischen dem Abendlande und dem Osten war aber bereits so groß, daß eine vollständige Übernahme des oströmischen Stiles nicht mehr möglich war. Daraus erklärt sich, warum wir in Sta. Maria Antiqua in den Gemälden der zweiten und dritten

[1]) In Rom gab es im 7. und 8. Jahrhundert eine große griechische Kolonie. Flüchtlinge aus dem Osten siedelten sich seit dem Monotheletenstreite zahlreich an, griechische Klöster entstanden oder erlangten eine neue Bedeutung und in der ewigen Stadt wurde wieder viel griechisch gesprochen. Martin I. läßt die Akten des lateranischen Konzils griechisch abfassen und Papst Zacharias war selbst ein Grieche. So mögen auch griechische Künstler nach Rom gekommen sein und eine Kunst mitgebracht haben, welche der klassischen noch unvergleichlich näher stand als das lokalrömische Nachleben des oströmischen Cinquecentostiles.



Unverbaute Arkaden des Palazzettohofes (Südtrakt).

Schichte der Presbyteriumsmalereien und auch in den Mosaiken aus dem vatikanischen Oratorium Werke finden, die nicht nur in dem stark klassischen Charakter, sondern auch in vielen technischen und stilistischen Eigentümlichkeiten mit den besprochenen byzantinischen Malereien übereinstimmen, dessenungeachtet aber doch einen ganz anderen Stil aufweisen. Die griechische Stilisierung der Gewandfalten und Körperformen ist bis auf ganz geringe Spuren verschwunden und der subtile Linienimpressionismus, die zarte, andeutende Behandlung der Schatten und Lichter wurde durch eine weit stärkere Betonung der plastischen Form ersetzt. Es sind dies Werke römischer Künstler, für die die Kunst der in Rom wirkenden Griechen vorbildlich gewesen ist, die sie aber, indem sie sie nachzuahmen suchten, zugleich ins Abendländische übertrugen. Sie haben unter dem Einflusse der Griechen, welche den Schatz der klassischen malerischen Errungenschaften noch beinahe ungeschmälert besassen, gelernt, sich nicht mehr mit den plastisch fast inhaltslosen Schemen der Völkerwanderungskunst zu begnügen, sondern im Anschlusse an klassische Vorbilder eine reichere und objektivere Formenwiedergabe anzustreben, ohne daß sie dabei für die sublimeren künstlerischen Feinheiten und die individuelle Eigenart ihrer Vorbilder Interesse und Verständnis gehabt hätten. Durch das griechische Kunstschaffen in Rom erschloß sich der römischen Malerei ein neues Verständnis für die klassische Formenwelt und für die klassische Auffassung der malerischen Probleme; doch diese Wiederbelebung der klassischen Elemente war, wie so oft später, bis auf den heutigen Tag, an die Grenzen einer anderen neuen Kunstauffassung gebunden, die das Ergebnis der neuen selbständigen Entwicklung der abendländischen Kunst war. So ist durch diese neue Klassizisierung der römischen Malerei ein neuer römischer Lokalstil entstanden, dessen Entwicklung man beinahe Schritt für Schritt beobachten kann. Die Gemälde der zweiten Schichte im Presbyterium von Sta. Maria Antiqua stehen den griechischen Vorbildern noch ziemlich nahe. Bei den Gemälden der dritten Schichte und den Mosaiken aus dem Oratorium Johanns VII. halten sich die griechischen Einflüsse und die abendländischen Stilelemente beiläufig das Gleichgewicht und in Malereien, die wenige Jahrzehnte später in Rom entstanden sind, — es sind dies vor allem die Gemälde, die unter den Päpsten Zacharias I. (741—752) und Paul I. (757—767) in Sta. Maria Antiqua ausgeführt wurden — vereinigen sich die beiden Strömungen bereits zu einer abendländischen Kunst, die sich von der Kunst der Völkerwanderungszeit ebenso unterscheidet wie von der klassischen oder ihrem griechischen Nachleben. Der unplastische Linearismus und die subjektiv willkürliche Naturwiedergabe der Völkerwanderungszeit wurde durch das Bestreben ersetzt, im klassischen Sinne, und zwar durch die spätantiken Darstellungsmittel die Formen und ihre plastische Rundung objektiv wiederzugeben. Doch es war nicht einfach nur eine Wiederbelebung der antiken Tradition. Eine neue nichtklassische Auffassung der Formen kennzeichnet diese Malereien, wobei freilich das Neue mehr auf einer kaum bewußten Umgestaltung und Reduktion der antiken Formenschemen als auf selbständiger Wiedergabe neuer bildlicher Vorstellungen beruht. Und was ebenso wichtig ist: wenn auch der spätantike Illusionismus die Grundlage dieses neuen Stiles gewesen ist, so war er doch nicht sein eigentlicher künstlerischer Inhalt, sondern mehr die überlieferte, nicht mehr ganz verstandene Malweise. Denn überall kann man die Beobachtung machen, daß die Maler sich bemühten, im Widerspruche zu den erlernten illusionistischen Darstellungsmitteln die abstrakte, geschlossene zeichnerische und plastische Struktur der Formen zu betonen. Zum erstenmal

finden wir da jene Entwicklungsmomente, die für die Entstehung der romanischen und gotischen Malerei bestimmend gewesen sind, und so sind diese römischen Malereien des 8. Jahrhunderts der erste Schritt auf dem Wege zu einer neuen bildenden Kunst nicht nur Italiens, sondern des ganzen Abendlandes.[1])

Nachdem wir die Entwicklung der römischen Malerei bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts verfolgt haben, können wir zu jener Gruppe von römischen monumentalen Malereien zurückkehren, zu welchen, wie wir gehört haben, die Mosaiken von S. Marco zu zählen



Fig. 38. Guillaume Courtois. Das Martyrium des heil. Markus.
Wandgemälde in S. Marco.

sind. Es bedarf nicht eines langen Nachweises, daß der Stil dieser Mosaiken der geschilderten Entwicklung seine Entstehung verdankte. Nur weil man dieser Entwicklung keine Beachtung schenkte, konnte man die Mosaiken für byzantinisch oder für die letzte kümmerliche Äußerung einer lokalrömischen antiken Tradition halten: sie stehen sowohl der abendländisch antiken als auch oströmischen Kunst nicht minder stilistisch selbständig gegenüber als etwa karolingische Miniaturen, und alle die Stileigentümlichkeiten, welche wir bei den um die Mitte des 8. Jahrhunderts in Sta. Maria Antiqua entstandenen Gemälden als Kennzeichen der neuen römischen Malerei gefunden haben, finden wir bei diesen Mosaiken wieder.

[1]) Die Wende des 8. und 9. Jahrhunderts war die Zeit der politischen und kulturellen Emanzipation des Abendlandes. An die Stelle des unselbständigen Zehrens an der klassischen Überlieferung einerseits und den primitiven Völkerwanderungskulturen anderseits trat eine neue Zivilisation, die an das Altertum wieder anknüpft, die aber doch sowohl der Antike als auch deren Nachleben im Osten selbständig gegenüberstand, weil sie auf einer neuen selbständigen Auffassung der Elemente und Errungenschaften der kulturellen Evolution des Altertums beruhte. Das gilt wie für das ganze geistige Leben auch für die Kunst und ebenso für den Norden wie auch für Italien. Doch während im Reiche Karls des Großen

In einzelnen Schöpfungen dieser römischen Malerei des 9. Jahrhunderts scheinen sich die Meister allerdings viel treuer an alte Vorbilder angelehnt zu haben als ihre Vorgänger in Sta. Maria Antiqua. Aber gerade dieser Historismus war eine notwendige Folge des Verselbständigungsprozesses. Neue Kompositionen waren nicht das Ziel der neuen Bestrebungen und als sich die neue römische Malerei, deren Adepten zweifellos die klassische Kunst aus dem Grabe zu erwecken vermeinten, im Dienste der neuen päpstlichen Kunstbestrebungen, die auch nur eine Wiederbelebung alter Traditionen gewesen sind, an die Lösung von monumentalen Aufgaben wagen mußte, war es beinahe selbstverständlich, daß sie dabei an alte Kompositionen anknüpfte, und zwar nicht nur an Kompositionen der unmittelbar vorangehenden Periode, sondern auch an altchristliche Vorbilder, ähnlich



Fig. 39. Giovanni Angeli Canini. Triumphzug eines Imperators.
Gemälde in S. Marco.

wie die gleichzeitigen Dichter an Formen der spätantiken Poesie und der Kaiser und Papst an die alte Imperiumsidee. So erklärt es sich, warum die alte Komposition des Mosaiks von SS. Cosmas und Damian plötzlich für eine Reihe von Apsidenbildern — auch für jenes von S. Marco — wieder benutzt wurde.

Für die Stilentwicklung war das von geringer Bedeutung, denn — es ist dies ein Beweis für die Richtigkeit unserer Darlegungen — man hat die alten Vorbilder nicht mehr in ihrer stilistischen Eigenart nachzuahmen versucht, sondern hat sie in den Stil der neuen römischen Malerei übersetzt. Wie schnell sich aber dieser Stil entwickelte, darüber belehren gerade diese Übertragungen alter Vorbilder in den neuen Stil am deutlichsten. Von Mosaik zu Mosaik können wir das Zurückdrängen der illusionistischen Darstellungsmittel durch eine neue zeichnerisch und plastisch geschlossene Formenwiedergabe beobachten, die auf dem Bestreben beruhte, den Schemen, für die man kein Verständnis mehr hatte, neue Vorstellungen zugrunde zu legen. Das gilt nicht nur für die Einzelform,

diese erste «Renaissance» als ein unvermitteltes, schwer erklärliches Phänomen erscheint, gestattet uns das reiche Material, welches sich in Rom für die Geschichte der frühmittelalterlichen Malerei erhalten hat, wenigstens auf einem Gebiete der künstlerischen Betätigung die historische Genesis der ersten mittelalterlichen Rezeption antiker Errungenschaften kennen zu lernen, ohne welche die ganze Weiterentwicklung des Abendlandes nicht denkbar wäre.

sondern auch für die ganze Komposition. Da die alte Raumwirkung der Apsidenbilder den Meistern dieser neuen Kunst nicht verständlich war, bemühen sie sich wie in S. Maria in Domnica, den für sie inhaltslosen Hintergrund durch Figurenscharen auszufüllen und entschlossen sich endlich in S. Marco zur letzten Konsequenz, indem sie den Zusammenhang der Komposition ganz auflösten und die Darstellung in eine Reihe von zusammenhanglosen Einzelfiguren verwandelten. Es war dies der notwendige Abschluß der geschilderten Entwicklung, denn erst nachdem auch in der Gesamterfindung der Gemälde die alten Schemen, die man nicht mehr verstand, aufgegeben wurden, konnte sich das neue Ringen um die Bewältigung der alten formalen Probleme frei entfalten.

So bedeuten aber die Mosaiken von S. Marco nicht das Erlöschen der alten, sondern den Sieg einer neuen Kunst. Darin liegt ihre große universalhistorische Bedeutung.[1])

Pietro Barbo war eine merkwürdige Erscheinung. Man könnte ihn den letzten großen mittelalterlichen Hierarchen nennen, dessen tragisches Schicksal darin bestand, daß er zu einer Zeit zur Macht gelangte, die bereits weit vom Mittelalter entfernt war. Als Papst wollte er Großes, hatte aber kein Verständnis für das Große, das das Zeitalter geschaffen hat.

Dieses Verhältnis zum geistigen Leben seiner Zeit äußerte sich auch in seinen Kunstbestrebungen. Er war ein Sammler, doch nicht jener Art wie Lorenzo Magnifico, dessen Sammeleifer durch die großen Kunstbestrebungen seiner Zeit genährt wurde und der antike Statuen in seinem Garten aufstellen ließ, weil sich die bedeutendsten Künstler seiner Zeit dafür interessierten und weil ein neues Verhältnis zur antiken Kunst zu den künstlerischen Errungenschaften des Zeitalters gehörte. Paul II. hat Münzen, Intaglien und kunstgewerbliche Gegenstände gesammelt wie der Herzog von Berry und andere grands seigneurs der vorangehenden Zeit, für die mehr der Materialwert und die antiquarische Bedeutung der Objekte in Betracht kamen als deren Beziehung zu neuen Kunstbestrebungen. Das grandiose Projekt des Palastes, welchen er in der Nähe des Kapitols

[1]) Aus der langen Periode zwischen der Ausführung der Mosaiken und dem Umbaue der Kirche durch Paul II. hat sich beinahe nichts erhalten. Es wäre gewiß falsch, daraus zu schließen, daß die Kirche in diesen fünf Jahrhunderten keine Veränderung erfahren hat. Aber während man den frühmittelalterlichen Denkmalen aus Pietätsgründen doch eine gewisse Schonung angedeihen ließ, besaß man für die Schöpfungen dieser Periode in der Renaissance kein Interesse, so daß wohl schon bei dem Umbaue Pauls II. das meiste davon beseitigt und vernichtet wurde. Was übrig blieb, ging dann bei den Umgestaltungen des 17. und 18. Jahrhunderts verloren. So haben sich nur Teile des aus dem späteren Mittelalter stammenden Fußbodenmosaiks und Fragmente des Ciboriums erhalten, welches im 12. Jahrhundert oberhalb des Hauptaltares errichtet worden war. Überreste des alten Fußbodenmosaiks befinden sich im Hauptschiffe und im Presbyterium. Die geometrischen Ornamente dieses Mosaiks sind durch das ganze spätere Mittelalter in Rom nachweisbar, so daß sie nicht als Anhaltspunkt für eine bestimmtere Datierung des einstigen Fußbodenschmuckes der Kirche dienen können. Das Ciborium wurde nach einer darauf befindlichen Inschrift, deren Wortlaut wir kennen, im Jahre 1154 «per manus Johannis, Petri, Angeli et Saxonis filiorum Pauli» angefertigt. Es sind dies dieselben Meister, welche sechs Jahre früher das noch bestehende Ciborium in S. Lorenzo fuori le mura ausgeführt haben.

Von dem Ciborium in S. Marco haben sich vier Porphyrsäulen erhalten, die heute den Chor schmücken, ferner einige Säulchen in zweierlei Größe und dazugehörige Basen und Kapitele, welche im Archiv der Kirche aufbewahrt werden. Aus diesen Überresten läßt sich leicht ein Aufbau ganz ähnlicher Form rekonstruieren, wie er sich in S. Lorenzo befindet: das auf den vier Granitsäulen ruhende Gebälk trug auf kleinen Säulen ein zweites Gebälk, über dem auf ganz kleinen Säulchen das Dach stand. Die klassische Architektonik, die in Rom nie ganz vergessen wurde, klingt in dieser Form in ein merkwürdiges kunstgewerbliches Diminutivum aus.



Bogenzwickel aus dem Palazzettohofe.

erbauen lassen wollte, war wohl seine persönliche Idee, in der jener monumentale Sinn zum Ausdrucke kommt, der schon die grands bâtisseurs des 14. Jahrhunderts und ihre Schöpfungen, wie die päpstliche Residenz in Avignon kennzeichnet. Er wollte sich eine Wohnstätte schaffen «caesareae quales fuerunt sub collibus aedes», einen Palast, der den gewaltigsten architektonischen Schöpfungen des Altertums und der Gotik an die Seite gestellt werden könnte, und vertraute die Durchführung dieser Idee Künstlern wie Giacomo da Pietrasanta, Meo del Caprino und Giovannino de Dolci an, deren Namen belanglos sind in einer Zeit, die die Alterswerke Donatellos und die Jugendwerke Mantegnas entstehen sah. So ist der Riesenbau des Palazzo di S. Marco mehr ein Dokument des monumentalen Sinnes des Papstes und der allgemeinen humanistischen Tendenzen als die individuelle Schöpfung eines großen Künstlers, wie es jene Zeit des erwachenden künstlerischen Individualismus verlangt hätte. Dasselbe gilt aber auch für die Ausschmückung des Palastes und der Basilika.

In einer Urkunde von monumentaler Form, die in der Vorhalle der Markuskirche angebracht ist (Fig. 62), werden die Gründe auseinandergesetzt, warum im 15. Jahrhundert ein teilweiser Umbau der baufälligen Basilika vorgenommen werden mußte. Bei diesen Restaurierungsarbeiten, die bereits unter Callixt III. begonnen doch erst unter Paul II. durchgeführt wurden, hat sich das Innere der Kirche vollständig verändert.

Der offene Dachstuhl des Hauptschiffes ist durch eine kassettierte Holzdecke ersetzt und die Seitenschiffe sind überwölbt worden. Dies geschah in einer Weise, deren naive Willkürlichkeit für die Tendenzen dieser Restaurierungsperiode sehr charakteristisch ist. Man hat den Säulen, welche das Hauptschiff von den Seitenschiffen trennen, in den Seitenschiffen derbe Pfeiler vorgesetzt, diese durch Gurtbogen untereinander und mit gegenüberliegenden ebenfalls neuen Pilastern verbunden und dazwischen einfache Kreuzgewölbe ausgeführt. Zwischen den Pilastern wurden die Seitenschiffe durch seichte Kapellen und durch Nischen mit muschelartiger Wölbung erweitert. In den Nischen stehen heute fast durchwegs Grabmäler. Man hat sie zu diesem Zwecke bereits im 15. Jahrhundert verwendet, wie das Epitaphium des Erzbischofs Paulus Capranica von Benevent aus dem Jahre 1476 in der letzten Nische des linken Seitenschiffes beweist (Taf. XX). Die Pilaster tragen schöne Kapitelle, von welchen einige mit dem Wappen Pauls II. geschmückt sind. Diese Einbauten wurden in grauem Marmor ausgeführt.[1]) Die Formen der Kapitelle, die Profilierungen und andere Baumotive sind antiken Vorbildern nachgebildet. Auch der graue Marmor als das koloristische Grundmotiv geht auf dieselbe Quelle zurück, da man im sonderbaren historischen Mißverständnisse den grauen oder weißen Ton als ein Charakteristikon aller klassischen Bauten gehalten hat. Der antiquarisch-theoretische Charakter der damaligen Renaissancebewegung in Rom tritt uns hier deutlich entgegen. Ohne die Gesamtdispositionen irgendwie zu ändern, ohne sich um die tektonischen Gesetze und Regeln der klassischen Kunst zu kümmern, hat man die Nachahmungen einzelner klassischen Motive in der Basilika wie in einem Museum untergebracht, man könnte sagen, ähnlich wie der Papst seine Sammlungen im nebenliegenden Palaste. Dazu bedurfte es keines hervorragenden Architekten, so daß wir ohne Bedenken diese Arbeiten jenen Baumeistern und Steinmetzen zu-

[1]) Auch das alte Fußbodenmosaik scheint wenigstens teilweise durch Marmorplatten ersetzt worden zu sein, welche mit schwarzen eingravierten Ornamenten geschmückt waren, wie man aus den Überresten dieses Fußbodens, die sich in unmittelbarer Nähe der Säulen- und Pfeilerbasen erhalten haben, schließen kann.

schreiben können, deren klanglose Namen in den Baurechnungen genannt werden. Ihre Kunst hatte einen wenig persönlichen Charakter. Den gemeinsamen Vorbildern gegenüber verschwinden die individuellen Eigentümlichkeiten und es ist mehr die allgemeine Signatur des Zeitalters, die uns an dieser Neuausschmückung des alten Baues interessiert, als das persönliche Können der Meister, die sie geschaffen haben. Es ist gleichgültig, woher die einzelnen dieser Steinmetzen gekommen waren; ihre Kunst ist römisch wie die Kunst der Oberitaliener, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom gearbeitet haben.



Fig 40. Filippo Carcani Engel vom Hochaltare in der Kapelle der Madonna delle Grazie im Palazzetto.

Eine ganz andere Kunst tritt uns in dem heute im Vorraume zur Sakristei aufgestellten Tabernakel entgegen, welches einst die Apsis der Basilika schmückte.[1]) Die Reliefs sind nicht alle von derselben Hand. Das Sakramentshäuschen, der segnende Gott Vater und die Tafel mit der Darstellung des Melchisedech sind von Mino da Fiesole, die Tafel mit Jakob und Isaak von Giovanni Dalmata.[2]) Mino da Fiesole und Dalmata führten nach dem Tode Pauls II. im Auftrage Marco Barbos das große Grabdenkmal des Papstes für S. Pietro aus. Im Anschlusse an diese Arbeit dürfte der Kardinal auch das Tabernakel für die neu restaurierte Markuskirche bei den beiden Meistern bestellt haben.[3]) Die florentinische Auffassung der Antike, tritt uns im Gegensatze zu der römischen in diesen Reliefs entgegen,

[1]) Das Tabernakel hat sich nicht in der ursprünglichen Form erhalten. Es besteht aus einem Sakramentshäuschen, zu dessen Seite ohne jeden organischen Zusammenhang zwei Relieftafeln aufgestellt sind und über dem ebenfalls ganz zusammenhanglos ein anderes Relief mit der Darstellung des Gott Vater angebracht ist. Die jetzige Zusammenstellung der Reliefs ist ganz willkürlich und man muß sich vor allem die Frage vorlegen, ob die einzelnen Teile ursprünglich überhaupt zusammengehört haben. Tschudi hat es bestritten und äußerte die Meinung, daß die zwei Seitenflügel und das Gott Vater-Relief nicht zu dem Sakramentshäuschen gehörten, sondern einen Teil eines Grabmales gebildet haben. (Jahrb. d. k. preuß. Kunstsammlungen IV 185.) Mit Recht ist aber dagegen von Gnoli eingewendet worden, daß nicht nur zwischen den Darstellungen der Seitentafeln (Melchisedech und Abraham rechts und Jakob und Isaak links) ein typologischer Zusammenhang mit der Eucharistie besteht, sondern daß auch die Worte, die auf den Schrifttafeln über diesen Darstellungen zu lesen sind: «panem angelorum manducavit homo» direkt auf die Zugehörigkeit der beiden Reliefs zu einem Sakramentsgehäuse hinweisen. (Le opere di Mino da Fiesole a Roma. Arch. stor. dell' arte III, 258 ff.)

[2]) Diese Zuschreibungen sind bereits von Tschudi ausgesprochen worden, ein Vergleich mit den sicheren Werken der beiden Meister macht sie unzweifelhaft.

[3]) Wenn wir einer Nachricht, die sich bei Nibby findet, Glauben schenken dürfen, stand es an der Rückwand der Apsis in der Mitte, dort, wo sich heute ein Gemälde von Romanelli befindet. (Roma nell' anno 1838, I, 325.) Bei dem Umbau des Kardinals Quirini hat man es von da entfernt, wobei einzelne Stücke verloren gegangen zu sein

eine Auffassung, für welche die antiken Vorbilder vor allem ein Repositorium nachzuahmender Formen und Lösungen waren und die erst viel später, nachdem sie in Rom Boden gefaßt hat, auch das nachzuahmen begann, was das spezifische Vermächtnis der klassischen Kunst in der ewigen Stadt war, die grandiose Monumentalität der Kunstwerke der römischen Kaiserzeit.



Fig. 41. Filippo Carcani. Engel vom Hochaltare in der Kapelle der Madonna delle Grazie im Palazzetto

Im Anschlusse an die Bauarbeiten ist die Kirche auch neu ausgemalt worden. Der Künstler, dem diese Aufgabe anvertraut wurde, war, wie man aus den Baurechnungen ersehen kann, der Kamaldulensermönch Giuliano Amadei aus Florenz, der sonst wiederholt als Büchermaler bezeichnet wird. Dem Stilcharakter nach gehören in dieselbe Zeit beiläufig zwei Tafelbilder, die heute in der Sakristei der Markuskirche hängen und von welchen wir wissen, daß sie früher Altäre der Kirche geschmückt haben (Taf. XXI). Auch ihre Sujets — sie stellen den Titelheiligen der Kirche, den Evangelisten Markus und den Stifter der Basilika, den Papst Markus dar — lassen vermuten, daß sie von Anfang an für die Kirche bestimmt gewesen sind. Von August Schmarsow sind die beiden Bilder und auch die Reste der alten Ausmalung der Seitenschiffe, welche aus einigen Putti an den Wölbungen und einigen Gestalten von Sibyllen und Propheten über den erwähnten Seitennischen bestehen, wie auch einige Figuren in den Seitenkapellen Melozzo, dem großen Meister aus Forlí, zugeschrieben worden. Wenn dies richtig wäre, so hätte sich in der Basilika ein kostbarer Schatz erhalten, denn der Hofmaler Sixtus' IV. gehörte zu den Pfadfindern in der Kunst. Doch es erwartet uns da eine arge Enttäuschung. Die Wandgemälde, die ihm in der Markuskirche zugeschrieben wurden, tragen so deutlich die Kennzeichen der Malerei der Barockzeit, daß man kaum versteht, wie man sie dem Quattrocento zuweisen konnte.[1])

scheinen, so daß die ursprüngliche Gesamtform des Denkmales nicht mehr mit Sicherheit bestimmt werden kann. Gnoli versuchte in genannter Untersuchung eine Rekonstruktion, die freilich ganz hypothetisch ist.

[1]) Es ist außerdem bekannt, wer sie gemalt hat. Die Propheten und Sibyllen in den Lunetten oberhalb der Nischen sind ebenso wie die von Putten gehaltenen Medaillons mit Papstbildnissen in den Nischen und die in Wolken schwebenden Putti an den Wölbungen der Seitenschiffe, wie uns alle alten Guiden übereinstimmend berichten, ein Werk des Cavaliere Filippo Gagliardi aus Città di Castello, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Rom tätig gewesen ist. Es ist kein Grund vorhanden, an der Angabe der alten Führer zu zweifeln, die ja zum Teil auf Nachrichten von Zeitgenossen zurückgehen dürften. Auch die heilige Magdalena und der heilige Josef an den Seitenwänden der vierten Kapelle des linken Seitenschiffes, von Schmarsow dem Melozzo zugewiesen, sind ein Werk des Gagliardi,

Die beiden Tafelbilder stammen wohl aus dem Quattrocento, doch zu den Schöpfungen Melozzos können sie ebenfalls nicht gerechnet werden. Man könnte daran zweifeln, ob beide Bilder von einer Hand sind, doch gewisse Unbeholfenheiten, die bei beiden Bildern wiederkehren, scheinen dafür zu sprechen. Von Melozzo kann keine Rede sein. Wie hätte dieser Bahnbrecher der perspektivischen Monumentalmalerei Figuren schaffen sollen, deren Urheber, wie z. B. der linke Arm des Papstes Markus beweist, nicht die elementarsten Aufgaben einer richtigen Verkürzung zu lösen vermochte und der für die organische Erfindung der Formen so wenig Verständnis hatte, daß er einen so hölzernen Ornat malen konnte, wie ihn der Papst zu tragen hat. Es war ein Künstler dritten Ranges, der die beiden Bilder geschaffen hat, ein Künstler, dessen Kunst aus den Marken oder Umbrien stammen dürfte, der auch durch die Schöpfungen Melozzos beeinflußt sein dürfte, dem weiter nachzugehen aber kaum der Mühe wert wäre. Das erklärt es uns auch, warum diese Bilder in den Berichten des 16. und 17. Jahrhunderts nie erwähnt werden.[1])

In der tektonisch monumentalen Architektur des neuen Palastes bei S. Marco spielte die plastische Verzierung eine geringe Rolle. Das Wenige, was aus der Bauperiode unter Paul II. stammt, einige plastisch geschmückte Bauglieder und einige Wappen, weist denselben etwas derben, doch kräftigen Stil der römischen Steinmetzen auf, deren Werke wir bereits bei der Besprechung des Umbaues der Basilika zu erwähnen Gelegenheit hatten und für deren Kunst das abgebildete, von zwei Putten gehaltene Wappen von der Westfassade des Palazzetto als ein instruktives Beispiel angesehen werden kann (Fig. 33). Nach dem Tode des Papstes wurden auch im Palaste die noch auszuführenden Skulpturen mehr der Kunst des Mino da Fiesole und seiner florentinischen Zeitgenossen angepaßt, wie uns etwa die beiden reproduzierten Zierpilaster im Lapidarium des Palastes (Fig. 53 u. 54) oder ein leider stark restaurierter Kamin in einem der großen Säle des Palazzo belehren können.[2])

Eine einzige Quattrocentoskulptur im Palazzo kann nicht in den Rahmen dieser dekorativen Handwerksarbeiten einbezogen werden. Es ist dies die Büste Pauls II., welche einst die Haupttreppe des Palastes schmückte und heute in einem der Prunkräume des Hauses aufgestellt ist (Taf. XXV u. XXVI). Auch da handelt es sich um kein irgendwie hervorragendes Kunstwerk, denn die Büste ist als Porträt und als statuarische Schöpfung gleich mittelmäßig. Immerhin tritt uns aber in dem Werke eher eine künstlerische In-

der auch das Altarbild dieser Kapelle gemalt hat. Der heilige Franziskus in der dritten Kapelle des rechten Seitenschiffes, von Schmarsow ebenfalls als ein Werk Melozzos bezeichnet, ist alten glaubwürdigen Nachrichten gemäß von Lazaro Baldi, einem Nachahmer des Pietro da Cortona.

[1]) Schriftsteller des 18. Jahrhunderts schreiben sie Perugino zu. Dieser Irrtum dürfte darauf zurückgehen, daß in Berichten des 16. und 17. Jahrhunderts Werke Peruginos als die wichtigste malerische Schöpfung, welche die Basilika dem Quattrocento verdankte, gerühmt werden. Sie befanden sich in einer Kapelle, welche rechts vom Chore an Stelle des jetzigen Baues Pietros da Cortona stand. Die Fresken stellten ein Martyrium dar und sind nach Mancini, der sie als eine «cosa bellissima di grandissima perfezione» bezeichnet, unter Sixtus IV. entstanden. (Viaggio per Roma. Mancini erwähnt sie noch ein zweites Mal und sagt Barb. lat. 4315, fol. 11^v = Cappon. 231, fol. 20: «quelle pitture d'un martirio di Pietro Perugino, le meglio forse, che facesse in Roma». Nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. W. Köhler.)

[2]) Man hat einige von den Arbeiten mit bestimmten Namen verknüpfen wollen, was mir ganz willkürlich zu sein scheint, da es sich um Werke handelt, deren Formen ein schematisches Ateliergut gewesen sind.



Detail von der Südhalle des Palazzettohofes.

dividualität entgegen als bei den soeben besprochenen dekorativen Skulpturen. Man hat auch diese Skulptur dem Fiesolaner Meister zuschreiben wollen, man braucht aber nur irgendeines von seinen Porträts zum Vergleiche heranzuziehen, um sich zu überzeugen, daß er nicht der Autor dieses etwas brutalen Kunstwerkes gewesen sein kann. Es dürfte kaum möglich sein, den Meister zu bestimmen, wenn sich uns nicht darüber eine glaubwürdige Nachricht erhalten hätte. Vasari berichtet nämlich, daß ein paduanischer Künstler, ein Schüler Donatellos, Bellano Padovano dieses Bildnis des Papstes geschaffen hat.[1]) Wenn Vasari irgendeinen berühmten Bildhauer genannt hätte, müßten wir seiner Nachricht gegenüber ziemlich kritisch sein, doch wie wäre er auf die Idee gekommen, die Büste einem ganz unbedeutenden Plastiker zuzuschreiben, dessen Name in keiner Weise nahelag? Da müssen wir wohl annehmen, daß ihm dieser Name von glaubwürdiger Seite mitgeteilt wurde, so daß wir keinen Grund haben dürften, den Bericht zu bezweifeln.

Von der alten malerischen Ausschmückung des Palastes hat sich nur wenig erhalten. In einem heute zu Amtszwecken benützten Saale wurden vor einigen Lustren alte Wandmalereien entdeckt und von Ulmann als Werke des Antonio Pollajuolo publiziert. Das wäre allerdings ein bedeutsamer Fund, denn die «lebenmitteilenden» Werke des Meisters, wie sie Berenson nennt, sind wenig zahlreich und die unerwartete Bereicherung durch einen großen Zyklus von Wandmalereien wäre sowohl für die Beurteilung der Kunst Pollajuolos von großer Wichtigkeit, als sie auf die Kunstbestrebungen Pauls II. ein neues Licht werfen würde. Doch die Gemälde selbst zerstören bald solche Luftschlösser.

In einem mittelgroßen Saale des Osttraktes des Palazzo schmücken sie die Holzbalkendecke und den obersten Teil der Wände. Auf den Holzbalken sind Festons, die von Putten gehalten werden, ein Fischblasenornament und das unzähligemal wiederholte Wappen Pauls II. gemalt (Taf. XXVII u. Fig. 34). Das oberste Drittel der Wände, durch ein Gesimse nach unten abgegrenzt, ist durch je zwei pilasterartige Streifen, die mit Rankenornamenten geschmückt sind und zwischen welchen wiederum das an Schnüren hängende Wappen Pauls II. und des nächstfolgenden Besitzers des Palastes, Marco Barbos, gemalt ist, in eine Reihe von Feldern eingeteilt, die durch eine gemalte perspektivische Architektur in Nischen verwandelt wurden. In sieben Nischen sind die Arbeiten des Herkules dargestellt, in vier anderen schöne Renaissancebrunnen, um die herum Putten spielen (Fig. 35 u. 36). Aus den Wappen kann man den Schluß ziehen, daß die Malereien in den letzten Jahren

[1]) Der Bericht Vasaris gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch die Tatsache, daß Bellano unzweifelhaft für den Papst gearbeitet hat, indem er sowohl eine Medaille mit dem Bildnisse des Papstes als eine lebensgroße sitzende Porträtfigur des Papstes geschaffen hat, die bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts vor dem Dome von Perugia stand und mit dem Namen des Künstlers bezeichnet war. Bellano gehörte zu den Künstlern, die keinen selbständigen Stil haben. Die Entwicklung Donatellos, ein Phänomen, dem nur wenige im ganzen Verlaufe der Kunst an die Seite gestellt werden, spiegelt sich in der Epigonenkunst Bellanos als ein haltloses Schwanken. Es gibt kaum zwei Werke von ihm, die sich halbwegs gleichen würden, wodurch es außerordentlich erschwert wird, ihm ein namenloses Werk zuzuschreiben. Dennoch gibt es unter den Werken, die unzweifelhaft zu seinen Arbeiten gezählt werden können, ganz analoge Schöpfungen zu der Büste im Palazzo di Venezia, wie z. B. das Grabdenkmal des Gattamelata im Santo zu Padua. Da finden wir dieselbe weiche, schwammige Behandlung der Modellierung, dieselbe Form der Augenbrauen, dieselben charakteristischen Merkmale in der Darstellung der Stirn und des Kinnes. Auch in den ornamentalen Details kommen große Analogien vor. Doch auch bei anderen Werken Bellanos finden wir Anklänge an die Papstbüste im Palazzo di San Marco, z. B. bei den Figuren des Grabmales Roselli, welches sich ebenfalls im Santo befindet (man vergleiche z. B. die Darstellung der Augenpupillen), so daß wir wohl ohne Bedenken Vasari Glauben schenken und die Büste dem paduanischen Donatelloschüler zuschreiben können.

Pauls begonnen und unter Marco Barbo beendet wurden. Die Farben der Malereien, die übrigens viel durch eine ungeschickte Restaurierung gelitten haben, sind matt und stumpf, graue, schmutzige Töne wiegen vor. Die Dekorationen der Balkendecke und die Gemäldestreifen sind das Werk einer Hand. Es genügt, die Putten an den Balken und jene, die sich um die Fontänen herumtreiben, zu vergleichen, um sich davon zu überzeugen. Es war dies eine wenig kunstfertige Hand. Die Stand- und Bewegungsmotive sind steif und zum Teile mißlungen, der organische Zusammenhang der Glieder ist vielfach mißverstanden, jede eingehendere anatomische Charakteristik fehlt, die Verkürzungen sind schlecht, die Zeichnung ist grob und ohne jedes Verständnis für einen harmonischen Fluß der Linien. Es sind Malereien, die keinem Künstler von irgendwelcher individueller Bedeutung zugemutet werden können und bei welchen schon deshalb von einer Zuschreibung an Pollajuolo keine Rede sein kann.[1])



Fig. 42. Filippo Gagliardi. Pietà.
Altarbild in S. Marco.

Außer diesen Malereien gibt es im Palazzo noch ein Gemälde aus dem Quattrocento. Es ist dies eine thronende Madonna mit dem Jesukinde auf einem der Gänge des Palastes an die Wand gemalt (Fig. 37). Man hat das Bild später barock eingerahmt, wobei wahrscheinlich ein Teil der Komposition dem Rahmen geopfert wurde. Es ist ein charakteristisches Werk des Antoniazzo Romano, an dem man die geringen Vorzüge und die großen Schwächen des Meisters gut beobachten kann.

[1]) Sie sind nicht einmal florentinisch. Die ganze für die Untersicht berechnete Anordnung der Figuren geht auf Mantegna zurück. Auch die Dekorationen sind mantegnesk und die einzelnen Köpfe entsprechen Typen, die wir in den Fresken der Eremitanikirche zu Padua finden können. Der Maler, dem die Ausschmückung des Saales anvertraut wurde, war also seiner Kunst nach Oberitaliener. Er scheint wenig in der großen monumentalen Malerei geübt gewesen zu sein, denn die Gemälde erwecken den Eindruck vergrößerter Miniaturen oder Möbeldekorationen, was zu der Vermutung führt, daß wir es mit dem Werke eines jener Gesellen zu tun haben, welchen allerhand mindere oder kunstgewerbliche malerische Arbeiten anvertraut wurden. Nun nennen uns aber die ziemlich genau geführten Baurechnungen aus Pauls II. Zeiten und den nächstfolgenden Jahren zwei Maler, die bei der malerischen Ausschmückung der Markuskirche wie auch des neuen Palastes verwendet wurden, und gerade in jenem Trakte, in welchem sich der Saal mit den Herkulestaten befindet («pro aeditu benedictionis», «per le sale del aedito di sopra» heißt es in der betreffenden Urkunde; es sind also Gemächer, die an den Benediktionsraum anstoßen, wozu auch unser Saal gehört. Müntz, l. c. II 80.) und in derselben Zeit, in welcher nach den Wappen die Malereien entstanden sein dürften, Decken und Wände mit Malereien zu schmücken hatten. Der eine Maler war ein Kamaldulensermönch aus Florenz, Giuliano di Amadeo, der andere hieß Cristoforo Cole de Villa und scheint einen Landsmann, Francesco de Villa, beschäftigt zu haben. Auf einen dieser Meister dürfte also vermutungsweise die Ausschmückung des Herkulessaales zurückzuführen sein. Ein Florentiner kommt nun nicht in Betracht, denn die Gemälde sind, wie wir gehört haben, nicht florentinisch und so bleibt nur Cristoforo Cole de Villa als der vermutliche Urheber der Gemälde übrig.

Nie früher und nie später hat ein Künstler das ganze künstlerische Streben des Zeitalters seiner individuellen Entwicklung in dem Maße unterzuordnen vermocht wie Michelangelo und so konzentrierte sich zu seinen Lebzeiten und nach seinem Tode das künstlerische Schaffen in Rom weit mehr in grandiosen Neuschöpfungen auf das Ringen um die Bewältigung der Probleme, welche den Inhalt der künstlerischen Entwicklung des größten aller Künstler gebildet haben, als daß es, wie es im Quattrocento der Fall gewesen oder später im 17. Jahrhundert, in breitem, langsam fließendem Strome überallhin eine neue Formenwelt getragen hätte. In der unmittelbaren Nachbarschaft des Palazzo entstand die nach der Peterskirche wichtigste Schöpfung dieser wunderbaren Sturm- und Drangperiode, die römische Ordenskirche der societatis Jesu, an dem Palazzo selbst aber, dessen künstlerisches Programm schon in der Entstehungszeit antiquiert war, und an der Kirche, an die sich im Cinquecento kaum besondere Gegenwartsinteressen geknüpft haben dürften, ist die Zeit, in der sich die römische Kunst wie einst unter den Flaviern mit Riesenschritten zu einer neuen Weltkunst zu entwickeln begann, beinahe spurlos vorbeigegangen.[1]) Erst im 17. Jahrhundert, als sich durch die vorangehenden beispiellos intensiven Bemühungen um eine neue Lösung der künstlerischen Probleme in Rom ähnlich wie im 12. Jahrhundert in der Isle de France eine ganz neue, allgemeine Auffassung der anzustrebenden Qualitäten und Funktionen der künstlerischen Formen ausgebildet hatte, wurde der alte Kirchenraum künstlerisch neu interpretiert.



Fig. 43. Carlo Maratta. Die Anbetung der hl. drei Könige. Altarbild in San Marco.

Niccolo Sagredo, der venezianische Botschafter in Rom unter den Päpsten Innocenz X. und Alexander VII., dem es später vergönnt war, ein Jahr lang die Geschicke der Serenissima zu leiten, hat diese Neuausschmückung der Kirche im Jahre 1653 durchführen lassen.[2]) Ein ganzer Stab von Künstlern wurde dazu berufen. Die architek-

[1]) Es wird uns zwar in einzelnen Guiden berichtet, daß die Kardinäle Domenico Grimani († 1523) und Agostino Valerio († 1629) sich um die Ausschmückung der Kirche Verdienste erworben haben, doch der Text der Inschriften, auf welchen diese Berichte beruhen (sie befinden sich in der Vorhalle) hat sich erhalten, und es ist ihm zu entnehmen, daß Grimani nur sein Wappen in der Mitte des alten Fußbodenmosaiks und Valerio ein Madonnenbild im Chore ausführen ließ, von größeren Umgestaltungen also keine Rede sein kann. Ein unbedeutendes venezianisches Bild in der ersten Kapelle des rechten Seitenschiffes und das die anstoßende Nische ausfüllende Grabmal des Kardinals Francesco Pisani vom Jahre 1570, welches höchstens als ein Beispiel dafür, wie sich unter dem Einflusse der damaligen Präponderanz der architektonischen Aufgaben die Grabdenkmalform vollständig veränderte, einiges Interesse zu erwecken vermag, sind die einzigen Kunstwerke, welche die Kunst der Gegenreformation in unseren Bauten hinterlassen hat.

[2]) Der Bericht darüber ist bei Passeri in der vita des Francesco Mola enthalten. Ausgabe vom J. 1772, S. 392.

tonischen Entwürfe lieferte Orazio Torriani, ein wenig bekannter Künstler, dem der Bau des Palazzo Fonseca zugeschrieben wird und dessen Festdekorationen zur Feier der Wahl Ferdinands III. von Luca Ciamberlano gestochen und veröffentlicht wurden.[1])

Die Hauptforderung des neuen architektonischen Stiles war die Einheitlichkeit der Raumwirkung des Baues, was bei Neubauten schon in der architektonischen Erfindung des Raumes und bei alten Bauten durch eine vereinheitlichende Dekoration angestrebt wurde. Diese Forderung mag auch weit mehr der Grund der Renovierungsarbeiten gewesen sein als der schlechte Zustand der Kirche, auf den in einer Inschrift der Vorhalle hingewiesen wird, denn es scheinen wenig bauliche Umgestaltungen vorgenommen worden zu sein. In den Seitenkapellen, welche im Laufe der Zeiten vermutlich zu Repositorien verschiedenartiger Kunstwerke geworden waren, hat man die Altäre in allen Kapellen gleichmäßig umgestaltet und die Wände mit farbigen Marmorplatten und Malereien bedeckt. Die Seitenschiffe wurden einheitlich ausgemalt und das Hauptschiff nach einem einheitlichen Entwurfe mit Gemälden und Stukkaturen geschmückt.[2])

Man würde sich vergeblich bemühen, die Grundzüge der Entwicklung der römischen Settecentokunst auf Grund der individuellen Leistungen der einzelnen Künstler allein zu bestimmen, deren es damals in Rom so unsagbar viele gegeben hat. Vergegenwärtigt man sich jedoch, daß sie zumeist in Gruppen zusammengearbeitet haben, und zieht man die Gesamtleistungen solcher Gruppen in Betracht, löst sich das scheinbare Chaos in ganz bestimmte Strömungen auf, auf welchen der Fortschritt beruhte. Neben den revolutionären Künstlergruppen, zu welchen vor allem der Kreis des Pietro da Cortona und des Borromini zu zählen ist, gab es auch solche, welche sich mit den allgemein bereits anerkannten Errungenschaften begnügten. Einer solchen Richtung gehörte Torriani an und die Künstler, welche seine Entwürfe ausführten. Die architektonischen Formen der Neuausschmückung der Kirche entsprechen dem Stile, dessen Begründer Domenico Fontana und Carlo Maderna gewesen sind und der bereits in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in Rom eine allgemeine Anerkennung gefunden hat. Die Stukkreliefs, welche das Hauptschiff schmückten, sind später durch andere ersetzt worden,[3]) doch die malerischen Dekorationen, welche einen Teil der Umgestaltung Sagredos gebildet haben und noch heute, wenn auch vielfach in einem desolaten Zustande erhalten sind, weisen denselben retrospektiven Charakter auf wie der architektonische Gesamtentwurf. Die Ausmalung der Seitenschiffe ist dem Cavaliere Bernardino Gagliardi aus Città di Castello übertragen worden. Seine Darstellungen aus dem Leben des hl. Filippo Benizi in S. Marcello al Corso zeigen ihn uns als einen etwas zurückgebliebenen, aber geschickten Nachahmer der Carracci. In S. Marco malte er Papstbildnisse in den Nischen der Seitenschiffe, Sibyllen und Propheten in den Lünetten oberhalb dieser Nischen und schwebende Puttos an den Wölbungen. Oberhalb der Seiteneingänge malte P. Cosimo Gesuita Schlachtendarstellungen, die aber beinahe ganz zerstört sind. Die Gemälde, mit welchen das Hauptschiff geschmückt wurde und welche Szenen aus dem Leben des Begründers der Kirche, des heil. Papstes Markus

[1]) Spätere Guiden nennen einen Cavaliere Fontana als den Leiter dieser Arbeiten. Es ist dies ein offenkundiger Irrtum, da uns der Name Torrianis durch zeitgenössische Quellen mehrfach überliefert wird und überdies keiner von den Künstlern die den Namen Fontana führten, im J. 1653 in Betracht kommen kann.

[2]) Titi in der Ausgabe vom Jahre 1674.

[3]) Sie stellten Apostelfiguren dar. Passeri berichtet darüber an der ang. Stelle.



Pfeiler aus dem Palazzettohofe (Südtrakt).

darstellen, sind von Francesco Mola, Francesco Allegrini, Giovanni Angelo Canini, Fabrizio Chiari und Guillaume Courtois Bourguignon ausgeführt worden. (Taf. XXX u. Fig. 39.) Courtois malte auch die zwei Seitengemälde in der Apsis, welche das Martyrium des heil. Markus Evangelisten darstellen. (Fig. 38.) Das Mittelbild, eine Darstellung des Evangelisten mit dem Löwen, ist von Giovanni Francesco Romanelli. Bis auf einen waren diese Künstler Epigonen der führenden Meister der vorangehenden Periode, Schüler und Nachahmer Guido Renis, Domenichinos, Albanis. Auch ein Schüler des «Patriarchen» Cavaliere d' Arpino ist darunter, dessen Kunst selbst schon die Petrifikation eines längst überwundenen Manierismus gewesen ist.

Einer von diesen Künstlern war freilich seinen Arbeitsgenossen weit voraus. Es war dies Courtois, der, ein Schüler des Pietro da Cortona, seiner Kunst nach einer jüngeren Generation angehörte, deren Einfluß wir auch sonst in der Kirche wahrnehmen können. Im Anschlusse an die Restaurierungsarbeiten sind nämlich auch die Altarbilder in den Seitenkapellen fast durchwegs erneuert worden. Zum Teile malten die neuen Altarbilder dieselben Künstler, welche die Fresken des Hauptschiffes gemalt haben, so Francesco Mola einen heil. Michael in der vierten und eine Assunta in der fünften Kapelle des linken Seitenschiffes, Gagliardi eine Pietà in der dritten Kapelle des rechten Seitenschiffes (Fig. 42), oder Künstler, die ihnen nahestehen, wie Luigi Primo, genannt Gentile, der im Jahre 1655 das neue Altarbild mit der Darstellung der Madonna mit dem Jesukinde, dem heil. Johannes dem Täufer und dem heil. Antonius von Padua in der zweiten Kapelle des rechten Seitenschiffes ausgeführt hat.[1]) Doch auch andere Künstler sind herangezogen worden. In der dritten Kapelle des rechten Seitenschiffes ließ im Jahre 1656 Ottavio Specchi ein neues Altarbild mit der Darstellung der Anbetung der heil. drei Könige von Carlo Maratta malen (Fig. 43) und beiläufig gleichzeitig wurde die dritte Kapelle des linken Seitenschiffes mit einem neuen Altarbilde von Ciro Ferri und mit Wandgemälden von demselben Maler und von Lazzaro Baldi geschmückt. Nur die Wandbilder haben sich (in einem sehr schlechten Zustande) erhalten, die Altartafel wurde später durch eine andere ersetzt.

Carlo Maratta, Lazzaro Baldi und Ciro Ferri sind ähnlich wie Courtois Künstler einer neuen Zeit, ein neuer Stil tritt uns in ihren Werken entgegen. Die Anfänge dieses neuen Stiles sind, wie es auch die Unterrichteten von den Zeitgenossen berichten, in der Kunst des Pietro da Cortona zu suchen, durch den die toskanische Kunst noch einmal die Führung in der Malerei übernommen hat. Wie Bernini der Skulptur, wie Borromini der Architektur, hat Berretini der Malerei einen neuen künstlerischen Inhalt gegeben.

Man muß den architektonischen Stil des Cortonesen kennen lernen, um dies zu verstehen. Die Markuskirche selbst bietet ein glänzendes Beispiel dafür. Es ist dies die Kapelle del sacramento, welche im Anschlusse an die Restaurierungsarbeiten Sagredos von Pietro da Cortona umgebaut wurde. Die Kapelle, die zu dem Bedeutendsten gehört, was die Kirche dem Besucher bietet, ist ein kleiner Kuppelbau, gegen das rechte Seitenschiff vollkommen geöffnet. Die Seitenwände sind reich mit weißem und buntem Marmor verkleidet und mit zwei heute halb zerstörten Gemälden von Courtois, die Gurtbögen, Pendentivs und die Kuppel mit Stukkaturen geschmückt.

[1]) Passeri 251. Das Datum ist in der Inschrift der vor der Kapelle befindlichen Grabplatte der Familie Tamarelli enthalten.

Die große Wirkung der Kapelle beruht auf dem einheitlichen Raumbilde, in dem sich die Raumgestaltung, die Formen, Proportionen, Farben und die Beleuchtung zu einer wunderbar erfundenen architektonischen Impression zusammenschließen. In einem meisterhaft berechneten Zusammenwirken werden die einfachen ernsten Formen der unteren Partien in der Höhe allmählich freier und prunkvoller, die klassischen Proportionen weniger streng, die Ornamente reicher und zierlicher, die satten und schweren Farben lichter und glänzender, die Beleuchtung stärker, alles, was man sieht, bildet eine einheitliche Wirkungsgradation bis zu der im vollen Lichte schwebenden goldgeschmückten Laterne.



Fig. 44. Relief an der Hauptschiffwand in S. Marco.

Das, was manchmal die barocken Meister dadurch zu erreichen sich bemühten, daß sie das Kircheninnere oben durch einen gemalten, sich öffnenden Himmel abschlossen — das sursum corda von der düsteren Strenge des Daseins zu der lichten Hoffnung spendenden Höhe — wird hier durch architektonische Mittel allein erreicht, eine Gewalt der Architektur, wie sie sie nie früher besessen hat.

In den Rahmen dieses Raumes fügt sich köstlich der Altar ein. Er ist um eine Nuance in den Formen leichter und reicher und in den Farben lichter als seine Umgebung, so daß er die Gesamtwirkung des Raumes nicht stört und doch als das Wichtigste hervorgehoben wird. Dazu dient aber noch ein anderes Mittel. Aus dem über dem Eingange der Kapelle angebrachten Fenster fällt ein Lichtstrahl auf den Altar, den Blick des Eintretenden unwiderstehlich dahin leitend.

Pietro da Cortona war neben Borromini und Bernini der größte italienische Künstler des 17. Jahrhunderts. S. Martina e Lucca, sein reifstes Werk, gehört zu den hervorragendsten Kunstwerken aller Zeiten. Der Ausgangspunkt seiner Kunst war derselbe wie bei Bernini und Borromini. Seit Michelangelo hat sich eine neue Architektur entwickelt, eine Architektur, in der die subjektive Massenkomposition von außen und die subjektive Raumgestaltung und Raumwirkung im Innern als die Quelle und das Ziel der architektonischen Invention an die Stelle der alten tektonischen Probleme getreten ist. Alle Künste haben dadurch eine neue Bedeutung erhalten. Vor allem die Architektur selbst, deren tausendjährige Normen und Probleme durch Borromini eine vollständige Umwertung erfahren haben. Dann die Skulptur, in welcher Bernini aus den neuen Prämissen, welchen zufolge die Schöpfung des Bildhauers nicht als plastisches oder tektonisches

Einzelelement, sondern im Zusammenhange mit einem subjektiv gesehenen wirklichen oder architektonischen Raumbilde wirken sollte, einen neuen plastischen Stil geschaffen hat. Der dritte im Kreise dieser Begründer einer neuen Kunst, Berretini, könnte als der konservativste erscheinen, da er sich zumeist mit überlieferten formalen Motiven begnügte, weshalb man ihn auch in einem sonderbaren Mißverständnisse zu den Eklektikern zu zählen pflegt. Dessenungeachtet war sein Stil nicht minder neu als der seiner beiden großen Rivalen, denn er hat das leitende Problem der damaligen Architektur, welches zugleich das leitende Problem der ganzen italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts gewesen ist, seinem ganzen Umfange nach vertieft und weiter entwickelt, indem er mit Hilfe aller Künste der Gesamtwirkung eines Raumes als Ausdrucksmittel neuer architektonischer Ideen einen reicheren, einheitlicheren, stilistisch entwickelteren Inhalt zu geben wußte als seine Vorgänger und Zeitgenossen. Er hat die stilistische Funktion der Formen, welche er von der vorangehenden Kunst übernahm, geändert und für diese neue Funktion neue Gesetze oder besser gesagt ein neues Empfinden geschaffen, das nicht minder eine der Voraussetzungen der neuen Kunst gewesen ist als der neue plastische Stil Berninis oder die neue Architektonik des unglücklichen Meisters vom Luganosee. Am deutlichsten ist es vielleicht in der Malerei. In der Entwicklung der italienischen Malerei sind formale Probleme allgemeiner Natur nicht nur nie dem unmittelbaren Naturstudium gegenüber so zurückgetreten wie im Norden, sondern waren im Gegenteil stets das letzte Ziel und Ergebnis jeden Fortschrittes. Die beispiellosen Bemühungen der Florentiner des Quattrocento um treue Wiedergabe der Objekte führten zuletzt zu der Decke der Sixtina und zu den Himmelsglorien Correggios, die man Apotheosen der Irrealität nennen könnte, in welchen die nie dagewesene Gewalt der Künstler über die Natur dazu benützt wurde, dem Beschauer Räume und Szenen vorzuzaubern, zu welchen sich wirkliche Architekturen und das wirkliche Leben als ein bescheidener, an sich belangloser Introitus verhielten, und alles, was die Venezianer an Erfahrungen über die farbige Erscheinung der Dinge gesammelt haben, verknüpfte sich bei Tintoretto und Paolo immer mehr zu den kühnsten Farbenphantasien, die weit von allem Irdischen entfernt waren. Die Carracciesken kamen in den allgemeinen Aufgaben der Malerei über Michelangelo, Correggio und die Venezianer nicht hinaus, doch Pietro da Cortona hat den



Fig. 45. Relief an der Hauptschiffwand in S. Marco.

idealistischen malerischen Stil der großen Cinquecentomeister, dessen Entwicklung bis dahin nur mittelbar durch die Entwicklung der Architektur beeinflußt wurde, mit der neuen Auffassung der architektonischen Probleme verknüpft, indem er eine Kongruenz zwischen der Komposition, Raum- und Farbenwirkung der Gemälde und der architektonischen Gesamtwirkung des Baues oder eines Teiles desselben anzustreben begonnen hat. So ist eine neue monumentale Malerei entstanden, die sich bald die Welt eroberte.

In S. Marco hat Pietro da Cortona selbst nichts gemalt, doch es war sein Stil, welcher die Werke des Courtois, des Maratta, des Ciro Ferri von den Werken ihrer Arbeitsgenossen in der Basilika unterscheidet. Der bedeutendste unter diesen Malern war Ciro Ferri. Die Malereien in S. Marco gehören zu seinen Jugendwerken, lassen aber bereits erkennen, daß ihr Urheber zu den Künstlern gehörte, die das vollendeten, was Pietro da Cortona begründet hat.

Doch auch ein Bildhauer, welcher der von Pietro da Cortona beschäftigten Künstlergruppe angehörte, hat für S. Marco ein schönes Werk geschaffen, nach der Sakramentskapelle das Schönste, was sich in der Basilika aus der Neuzeit erhalten hat. Unter den Skulpturen, mit welchen Pietro da Cortona die Unterkirche von S. Martina e Lucca ausschmücken ließ, zeichnen sich einige Statuen und Reliefs durch eine unvergleichliche Anmut aus; man vergißt sie nie mehr, wenn man sie einmal gesehen hat. Cosimo Fancelli hat sie geschaffen, ein Meister, dem keiner von den Künstlerbiographen des 17. Jahrhunderts eine vita gewidmet hat, wohl deshalb, weil er nie selbständig einen größeren Auftrag übernommen hat, sondern fast durchwegs von anderen Künstlern beschäftigt wurde, dessen zahlreiche Werke in römischen Kirchen jedoch reichlich das gutmachen, was die Pedanterie der gelehrten Autoren versäumte. Da kann man ihn überall als einen Künstler kennen lernen, der wohl keine neuen Bahnen der Kunst gewiesen, doch bestimmte Qualitäten des Stiles seiner Zeit, besonders des Cortonesken Stiles, zu der größten Vollendung entwickelt hat. Keiner von seinen Arbeitsgenossen wußte die Motive, die Linien, die Farben mit einem so unfehlbaren Geschmack zu wählen wie Fancelli, dessen Werke vielleicht am besten zeigen, wie hoch die allgemeine künstlerische Kultur zu seiner Zeit in Rom gewesen ist, der er nicht minder als seiner individuellen Begabung die Vorzüge seiner Schöpfungen verdankte. Für S. Marco hat Cosimo Fancelli das Grabdenkmal des im Jahre 1660 verstorbenen Kardinals Christoforo Wiedman (Taf. XXXI) im Auftrage seiner Verwandten geschaffen, ein Werk, welches wenigstens teilweise das Gesagte zu illustrieren vermag.[1])

Auch die Bernineske Richtung hat an der Neuausschmückung der Kirche sich beteiligt, wenn auch nur mit wenigen Schöpfungen. Im Jahre 1658 ereilte der Tod den Titularkardinal der Kirche, Marco Antonio Bragadeno, «ad summi episcopatus fastigiem ingentibus suis virtutibus properantem», wie in seiner Grabschrift mit echt venezianischer Zuversicht gesagt wird. Diese Anwartschaft mag auch der Grund gewesen sein, warum sich der Bruder und der Nepote des Kirchenfürsten bei der Bestellung des Grabdenkmales an einen Meister aus dem Künstlerkreise wendeten, dessen Haupt Lorenzo Bernini gewesen ist, denn unter Alexander VII. und Clemens IX. gehörte Bernini im Zenite seines unerhörten Ruhmes zu den wichtigsten Attributen der Machtfülle und Glorie des Papsttums.

---

[1]) Die Abbildung erschöpft freilich nicht den Reiz des Denkmales, zu dessen Würdigung die Farbenwirkung und die nur im Originale wirksame impressionistische Behandlung der Büste des Kardinals unerläßlich ist.



Gotisches Fenster vom ursprunglichen Kardinalspalaste

(links die Vorhalle von S. Marco, rechts die Westfront des Palazzetto)

Doch für die Erben der nicht verwirklichten Tiaraträume war wohl Bernini selbst unerreichbar und so begnügte man sich mit einem seiner Gehilfen. Antonio Raggi, ein Lombarde, der das Denkmal Bragadenos ausgeführt hat, arbeitete zumeist, wie z. B. in Sta. Maria del Popolo, nach Berninis Entwürfen, wobei er ein großes technisches Geschick und ein feines Verständnis für die Intentionen des Meisters bewies, weshalb er auch zuweilen als ein höchst bedeutender Meister erscheinen könnte. Das Grabdenkmal in S. Marco hat er wohl selbst entworfen; es ist befangen und phantasielos, eine echte Gehilfenarbeit und zugleich eine Jugendarbeit, denn in späteren Jahren hat Raggi wie in Sta. Agnese auch selbständig Besseres geschaffen.[1])

Der allgemeine Wandel im Geschmack brachte es mit sich, daß die Kirche bald nach der Entstehung dieser Grabdenkmale kaum drei Generationen nach den Herstellungsarbeiten Sagredos wiederum einen neuen Schmuck erhalten hat. Bereits in dem Grabdenkmale, welches im Jahre 1700 der venezianische Orator Nicolaus Erizzo seinem im Jünglingsalter verstorbenen Sohne in der Basilika errichten ließ, macht sich dieser Wandel bemerkbar. Einst hätte man in einem solchen Falle den Grabstein mit lieblichen Puttos und Blumengirlanden geschmückt, nun verkündete eine mächtige Pyramide aus gelbem und schwarzem Marmor der Nachwelt die Erinnerung an den adolescens egregius. Die plastische Durchbildung ist verschwunden, wurde zur Nebensache und man begnügte sich mit einer archaisch primitiven Form, bei der die Wucht der Massenwirkung und des kostbaren Materials die kunstvolle Detaildurchführung zu ersetzen hatte.

Im Jahre 1736 hat Kardinal Angelo Maria Quirini auf Grund eines Entwurfes von Filippo Barigioni die Säulen, welche das Hauptschiff von den Seitenschiffen trennen, mit einer Hülle aus buntfarbigem leuchtenden Marmor umgeben, das Presbyterium und den Orgelchor umgestalten und einen neuen Hochaltar errichten lassen (Taf. XV). Der Orgelchor bekam eine neue Brüstung und das Orgelgehäuse eine neue Umrahmung. Das Presbyterium wurde durch einen neuen Einbau von den Seitenkapellen und durch eine neue Balustrade und ein schweres Eisengitter von dem Kirchenraume getrennt. Das alte Ciborium wurde abgetragen, der neue Altar und die Confessio mit kostbaren Steinarten und vergoldetem Metall geschmückt und an den Wänden ein prunkvolles Chorgestühl aufgestellt, über dem in der Mitte der Apsis ein großes Bronzemedaillon mit dem Bildnisse Pauls II. angebracht wurde, dem man diese Ehrung zuteil werden ließ, nachdem man beinahe alles beseitigt hatte, was er in der Kirche geschaffen hat.

Abbellimento nennt ein Zeitgenosse diese Herstellungen und man fragt sich, warum das Alte nicht mehr genügte. Das, was Sagredo machen ließ, dürfte dem Bischof von Brescia als ärmlich und kleinlich erschienen sein — «halbe Kunst» heißt es einmal gleichzeitig in einem ähnlichen Falle. Denn die neue Kunst, die in der Zeit der Restaurierungsarbeiten Sagredos entstanden war und damals nur an Nebensachen bei den Neuherstellungen der Kirche zu Worte kam, hat längst in der ganzen Welt Triumphe gefeiert und hat auch in ihrer weiteren Entwicklung den Höhepunkt erreicht, indem sie zu jenem

[1]) Noch bescheidener ist das Werk eines anderen Schüler Berninis, welches sich in S. Marco befindet: das Grabdenkmal des im Jahre 1684 verstorbenen Kardinals Pietro Besadonna von Filippo Cercassi. Aus konventionellen Berninesken Motiven zusammengefügt, phantasielos und derb, ist das Mausoleum, welches in den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts entstand, einer der vielen Belege dafür, wie antiquiert um diese Zeit bereits in Rom der Stil Berninis war. Auch die handwerksmäßigen Grabdenkmale des Kardinals Rubini und des Kardinals Priuli können zu diesen Belegen gerechnet werden.

merkwürdigen kirchlichen Dekorationsstile führte, der alle Mittel der Kunst zu einem überwältigenden Gesamtakkorde vereinigt hat. Dieses Fortissimo der Kunst Pozzos und seiner Zeitgenossen mochte wohl Kardinal Quirini in seiner Kirche nicht missen und so versuchte er, und zwar wieder durch einen wenig bedeutenden Künstler, dem alten Raume noch einmal eine neue — die letzte künstlerische Deutung zu geben.

Im Anschlusse an die angeführten Arbeiten sind auch die Apostelfiguren zwischen den Gemälden an den Wänden des Hauptschiffes durch neue Reliefs mit Darstellungen aus der Apostelgeschichte ersetzt worden, weil «die alten zu klein gewesen sind». Die Reliefs sind nach Entwürfen von Clemente Orlandi von Pietro Pacelli, Carlo Monaldi, Salvator Bercasi, Giovanni Le Dous, Michelangelo Slodz und Andrea Bergondi ausgeführt worden (Fig. 44 u. 45) und beweisen, wie falsch die Meinung jener ist, welche von einem sukzessiven Niedergange des Könnens in der italienischen Kunst der Neuzeit zu reden pflegen. Nicht ein allmählicher Verfall, sondern der Wirbelsturm einer ganz neuen, fremden Kunstauffassung hat bald darauf die alte italienische Kunst entwurzelt. Die Kapelle, welche Klemens XIII. wenige Jahre später nach einem Entwurfe von Egidio Sintes im linken Seitenschiffe errichten ließ, zeigt, wie plötzlich die alte römische Kunst inhaltslos geworden ist.

Und damit endet auch die Geschichte der inneren Ausschmückung der Kirche. Was später entstanden ist, wie das Grabdenkmal des Sohnes des Botschafters Pietro Pesaro von Canova, war nur ein fragmentarisches pro memoria einer Zeit und einer Kunst, die sonst für den alten Bau nichts übrig hatte.

Die Kapelle, welche in der zweiten Hälfte des Settecento in einem Raume des Erdgeschosses des Palazzetto eingerichtet wurde, wurde von Contini, einem Borrominesken Künstler, durch eine geschmackvolle Gliederung der Wände und durch einen herrlichen Plafond geschmückt (Taf. XXXII u. Fig. 59). Auch für den Hauptaltar hat Contini die Zeichnung geliefert. Die schönen Altarskulpturen (Fig. 44, 45) sind von Filippo Carcani, dem phantasievollen Schöpfer der wundervollen Kapelle Lancelotto im Lateran. Die Wände wurden mit Gemälden mit Darstellungen aus dem Leben der Madonna von Alessandro di Giovanni Francesco aus Bologna und von Giuseppe Alberti aus Trient geschmückt. Die Malereien sind recht roh, doch die ganze Kapelle hat Charakter und Stimmung trotz der ungünstigen Raumverhältnisse.

Außer einigen unbedeutenden Stukkaturen und Malereien hat sich sonst im Palazzo und Palazzetto aus der Barockzeit nichts erhalten. Etwas Köstliches verdanken wir freilich dieser Periode: den Garten des Palazzetto, ein märchenhaftes, zum Träumen einladendes Naturepitaph der Stätten der Vergangenheit, die er zu schmücken hatte.



Fig. 46. Friesplatte aus dem Lapidarium des Palazzo.

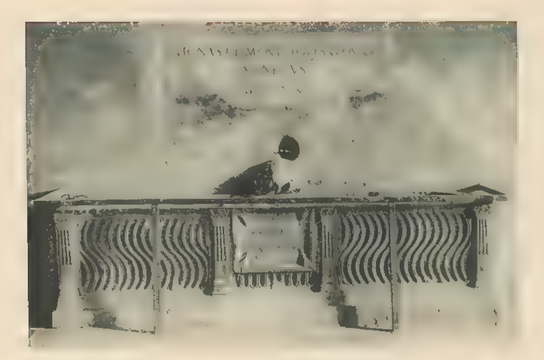


Fig. 47. Brunnen in der Eingangshalle des Osttraktes.

GESCHICHTE DES PALAZZO DI SAN MARCO.

VON

PHILIPP DENGEL.

Die Anfänge des Palastes. Seine Geschicke unter Paul II.

Auf altehrwürdigem Boden Roms, am Nordabhange des Kapitols, wo der Clivus argentarius, die heutige Salita di Marforio, in das Marsfeld ausläuft, erstand unter der Regierung Kaiser Konstantins des Großen in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts die Markusbasilika. Der heilige Papst Markus hatte sie dem Evangelisten gleichen Namens errichtet. Sie zählt zu den ältesten Kirchen der Stadt, zu den sogenannten Tituli, welche von Kardinalpriestern als Inhabern nach Art von Pfarrern verwaltet wurden. Die zentrale Lage gleichsam zwischen den beiden Brennpunkten des kirchlichen Rom, dem Lateran und dem Grabe des Apostels Petrus, an der Kreuzungsstelle mehrerer Straßen und inmitten der Via Papalis, welche tausende von Pilgern aus allen Ländern und in feierlichen Aufzügen Päpste und Kaiser wandelten, machte das Heiligtum am Vicus Pallacinae zu einer vielbesuchten und berühmten Kultusstätte. Eine Reihe von Päpsten des Mittelalters ließen San Marco ihr besonderes Wohlwollen angedeihen, indem sie Indulgenzen verliehen, die Kirchengeräte und Reliquien vermehrten, die Einkünfte und Pfarrbefugnisse erweiterten und bauliche Ausschmückungen vornahmen. Seit Gregor I. pflegte sich am Tage des Evangelisten Markus der gesamte Klerus von Rom in der Basilika einzufinden, um nach der kirchlichen Feier in Prozession nach St. Peter zu wallfahren. Wiederholt nahmen die Päpste mit dem Kardinalskolleg persönlich an dem Feste teil und erhöhten den Glanz der gottesdienstlichen Funktionen. Gregor IV. verdankt die schon durch

Hadrian I. restaurierte Kirche eine gründliche Erneuerung;[1]) in dem Mosaik in der Apsis wird der ehemalige Titular als der zweite Gründer der Basilika gefeiert. Die Gestalt, welche sie damals, im neunten Jahrhundert, bekam, blieb während der folgenden sechs Jahrhunderte erhalten; erst Paul II. hat neue wesentliche Umformungen vorgenommen.

Dieser Papst war als Venezianer ein besonders warmer Verehrer des Evangelisten Markus. Der Sprosse einer reichen Familie, sollte sich Pietro Barbo ursprünglich dem Kaufmannsstande widmen, wurde aber von seinem Oheim Eugen IV. auf die geistliche Laufbahn gelenkt. Seit 1440 mit dem Purpur geschmückt, hatte der junge Kardinaldiakon, dessen hohe schöne Gestalt, gepaart mit würdevoller Haltung, Aufsehen erregte,[2]) zunächst den Titel von S. Maria Nuova (jetzt S. Francesca Romana) inne, am 16. Juni 1451 wurde er Kardinalpresbyter der Markuskirche. Das fürstliche Einkommen, welches ihm aus zahlreichen Pfründen zufloß, kam zum Teil seiner großen Liebhaberei für Kunst- und Altertumsgegenstände zustatten, zu einem guten Teil aber löste er dasselbe in fast verschwenderischer Freigebigkeit gegen Arme und Kranke, Witwen und Waisen aus, welche dem weichherzigen Kirchenfürsten bei den Römern ein seltenes Maß von Liebe und Achtung einbrachte. Seine Titelkirche bezeichnete er als seine Braut, sie erschien ihm nach den Patriarchalkirchen als eine der ehrwürdigsten an Bau und Alter, nur war sie durch die Wechselfälle der Zeiten, namentlich infolge häufiger Überschwemmungen stark herabgekommen. Zu ihrer Auffrischung und Verschönerung scheute Barbo keine Kosten, er erwirkte auch von den Päpsten Calixtus III. und Pius II. die Ausschreibung von Indulgenzen, welche die Sammlung von Beiträgen für die notwendige Restauration bezweckten. Später selbst mit der Tiara geschmückt, bestätigte und erweiterte er die gewährten Indulgenzen[3]) und schritt gleich am Beginne seines Pontifikates zur Umgestaltung des Gotteshauses. Die Sakristei erhielt kostbare Meßgewänder und Altartücher zum Geschenk, das Kapitel verwahrt noch jetzt ein Choralbuch, ein Evangelien- und Epistelbuch, welche der Titelkardinal bei festlichen Gelegenheiten benützte. Die Kanoniker, welche infolge spärlicher Einkünfte in Nebenbeschäftigungen ihren Erwerb suchen mußten,

[1]) Bartolini D., La sotterranea confessione della rom. basilica di S. Marco, Roma 1844, glaubt in der jetzigen Confessio Reste der ursprünglichen, konstantinischen Anlage gefunden zu haben. Die Angabe ist jedoch nicht stichhaltig. Vgl. Grisar H., Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter I 203.

Die vorliegende Arbeit erforderte ausgedehnte Forschungen in den Archiven und Bibliotheken von Wien, Rom, Venedig und Mailand. Ich wurde in der mühsamen Zusammentragung der weit zerstreuten Bausteine von den Hütern dieser Sammlungen in ebenso liebenswürdiger als wirkungsvoller Weise unterstützt. Mein Dankeswort gilt besonders in Wien den Herren: Sektionschef Dr. Gustav Winter, Direktor des k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchivs, Sektionsrat und Privatdozent Dr. Hans Schlitter, Staatsarchivar Dr. Wenzel Kratochvil; in Rom: Sr. Exzellenz Graf Nikolaus v. Szécsen, k. u. k. Botschafter beim Heiligen Stuhl, Hofrat Prof. Dr. Ludwig Pastor, Direktor des Istituto storico Austriaco, Prof. Dr. Heinrich Pogatscher, Bibliothekar an diesem Institute, Prälat Dr. Johannes v. Montel, Dekan der Sacra Rota Romana, Prälat Peter Wenzel, Leiter des päpstlichen Geheimarchivs, Dr. Franz Ehrle, Präfekt der vatikanischen Bibliothek, Comm. Dr. Domenico Gnoli, Direktor der R. Biblioteca Vittorio Emanuele, Comm. Prof. Ernesto Ovidi, Direktor des Staatsarchivs, dem Kapitel der Basilika von San Marco, dem Archivar daselbst Can. Giuseppe Lauri Colocci, Dr. Friedrich Noack, Historiker und Korrespondent der «Kölnischen Zeitung»; in Venedig: Comm. Dr. Carlo Malagola, Direktor des Staatsarchivs, Archivar Cav. Dr. Giuseppe Giomo; in Mailand: Comm. Dr. Luigi Fumi, Direktor des Staatsarchivs, und Prälat Dr. Achille Ratti, Präfekt der Biblioteca Ambrosiana.

[2]) Vgl. Pastor L., Geschichte der Päpste II^{3-4} 303. «Paolo II di bellissima maestà di corpo e degna di quella gran dignità e ripieno a proportione a tale, che in publico sempre soprastava di statura a gl'altri, era di faccia gioviale, piacevole e benigno.» Vita et attioni di papa Paolo II in der Bibl. Vittorio Emanuele Cod. Sessor. 394 (1261) f. 46.

[3]) Bullen vom 4. Jänner 1465 und 16. April 1466, Orig. im Kapitelarchiv von San Marco. Der Wortlaut der letztgenannten Bulle auch auf einer Marmortafel in der Vorhalle der Markusbasilika.



Die Front der Vorhalle von S. Marco.

wurden mit einem Gehöfte vor der Porta Maggiore bedacht, dessen Kaufpreis achthundert Golddukaten betrug.[1]) Dadurch waren sie vieler Sorgen enthoben und konnten sich, wie es Barbo wünschte, mit größerem Eifer dem Dienste des heiligen Markus widmen.[2])

Mit Recht wird Paul II. heute noch vom Kapitel von S. Markus als der Neubegründer der Basilika hoch in Ehren gehalten. Eine andere bauliche Schöpfung hat seinen Namen auch in der Laienwelt unsterblich gemacht: der Palazzo di San Marco, genannt Palazzo di Venezia. Unvermittelt steigt die schwerfällige, anmutslose Masse aus dem Boden empor, äußerlich mehr einer mittelalterlichen Burg als einem Bau des Quattrocento gleichend und doch ein so mächtiges Monument Roms aus der Übergangszeit der Gotik zur Renaissance, daß es in seiner ernsten, finsteren Pracht, mit dem breitgezackten Zinnenkranze, den langgedehnten Fassaden, welche ein weiträumiges, glänzendes Innere vermuten lassen, mit seinem leider unvollendeten zweigeschossigen Arkadenhofe, dem ragenden massiven Turme und dem in malerischer Harmonie angegliederten Palazzetto durch alle Jahrhunderte hindurch staunend und bewundernd geschaut wurde.

Mit diesem Bau, der, 1455 begonnen, die architektonische Geschichte des neuen Rom inaugurierte, wollte Kardinal Pietro Barbo für sich und seinen großen Hofstaat ein vornehmes Heim, einen Herrensitz schaffen, der ihn in die Lage setzte, seinen angeborenen Hang zu Prachtentfaltung und weltlichem Glanz in fürstlicher Weise zu betätigen. Der Humanist und Freund Eugens IV. Flavio Biondo berichtet, daß Barbo bereits als Titular von S. Maria Nuova bei San Marco wohnte.[3]) Wahrscheinlich handelt es sich um die alte Herberge der Titelkardinäle dieser Basilika, welche einer von ihnen, Johannes von Anagni, vor langer Zeit für diesen Zweck errichtet hatte.[4]) Eugen IV., der als Kardinal von San Marco vielleicht selbst darin wohnte, mag seinem Neffen das damals leerstehende Haus angewiesen haben. Kardinalswohnungen in unmittelbarer Nähe der Titelkirchen oder in direktem Anschlusse an sie sind im Mittelalter keine Seltenheit. Die Kardinäle waren in jener Zeit mit ihren Titeln viel enger verknüpft, als dies heute der Fall ist; sie übten über alle in ihrem Sprengel liegenden Kirchen eine quasiepiskopale Gewalt aus und mußten daher in deren nächsten Bereiche wohnen, ähnlich wie die Pfarrer in ihren Pfarreien, die Bischöfe in ihren Diözesen. Die Kirchen von S. Eusebio, S. Lorenzo in Lucina, S. Marcello, S. Maria in Cosmedin, S. Martino ai Monti, SS. Quattro Coronati, S. Pietro in Vincoli, SS. Marcellino e Pietro und andere mehr besaßen schon

[1]) Bulle vom 10. Jänner 1465, Orig. im Kapitelarchiv von San Marco. Daselbst auch noch andere Bullen Pauls II., welche von seiner Liebe zu dieser Basilika zeugen.

[2]) Vgl. die sorgfältigen Aufzeichnungen (Notiziario) des Kanonikus Don Maurizio Gattini (gest. 1899) im Kapitelarchiv von San Marco. Von anderen handschriftlichen Quellen zur Geschichte der Basilika erwähne ich die Notizie istoriche della basilica di S. Marco da Pietro Antonio Boselli und die Memorie artistiche e storiche della basilica di S. Marco in demselben Archive; Jo. Ant. Brutii opera: De aede collegiata S. Marci im vatik. Archiv, Arm. VI tom. 13 f. 199, tom. 19 f. 770 und tom. 22 f. 160; Stato della chiesa collegiata di S. Marco ebenda Arm. VII tom. 29 f. 178; Compendio delle chiese di Roma novamente posto in luce dal Francesco del Sodo in der Bibl. Vallicellana G 33 f. 94 (auch im vatik. Archiv Arm. VI tom. 73 f. 230); Monumenta, quae extant in archivo basilicae S. Marci de Urbe aetate ac illuvione fere consumpta in ders. Bibl. S 77 (Monum. eccles.) f. 120. Eine genügende Spezialarbeit über San Marco besitzen wir nicht. Die Studien von Domenico Bartolini sind mit Vorsicht hinzunehmen. Er schrieb außer der oben zit. Abhandlung: Gli atti della Passione degli illustri santi martiri Persiani Abdon e Sennen illustrati colla storia e coi monumenti, Roma 1859.

[3]) Roma ristaurata et Italia illustrata di Biondo da Forli fol. 59[b], Vinegia 1558.

[4]) Vgl. die Vita Eugens IV. in der vatik. Bibliothek, Cod. Vat. lat. 3758 f. 223[b].

lange vor der Zeit Pauls II. eigene Wohnhäuser für ihre Titulare. Manche wurden später mit Klöstern vereinigt, die neben den Gotteshäusern entstanden, wofür die Kardinäle Ersatz in Geld bekamen, einige fanden sogar als apostolische Paläste Verwendung.[1]) Immer häufiger wuchsen Kardinalspaläste im Zeitalter der Renaissance empor. Francesco Albertini beschreibt in seinen «Mirabilia novae et veteris Urbis»,[2]) welche 1510 erschienen, nicht weniger als vierzig im Rom Raffaels und Michelangelos bestehende Wohnsitze von reichen Purpurträgern, die teilweise noch einer früheren Periode ihre Entstehung verdanken. Die einen glänzten durch ihre monumentale Anlage, andere durch prächtige Säulenhöfe oder kunstvoll angeordnete Gärten, alle wetteiferten in der Ausschmückung des Innern mit kostbaren Büchern, antiken Marmorwerken, Wandmalereien, Gefäßen, Teppichen und sonstigen Schaustücken. Nach außen hin repräsentierte sich so mancher Kardinalspalast als ein selbständiges, festungsartiges Quartier, als eine förmliche Insel, der es nicht an umwallenden Mauern und an Ausblickstürmen zur Verteidigung fehlte. Der Turmschmuck scheint ein charakteristisches Merkmal aller dieser Schutz- und Trutzburgen noch am Ausgange des Mittelalters gewesen zu sein; Albertini betont ausdrücklich, daß er die Aufzählung der Türme übergehe, da alle Paläste der Kardinäle mit solchen versehen seien.

In diesem Zusammenhange läßt sich die Idee Barbos, im gut bevölkerten Rione Pigna, unmittelbar bei seiner geliebten Titelkirche ein Gebäude anzulegen, wohl begreifen. Ungewöhnlich und außerordentlich erscheint nur die Großartigkeit, mit der er das Unternehmen begann. Aber auch sie ist bei einem eitlen, prachtliebenden, kunstbegeisterten Sohne der stolzen Lagunenstadt verständlich, der wie durch seine persönliche Erscheinung, so in allem, was er tat und vollbrachte, seine Umgebung, seine Kollegen im Senate der Kirche zu überbieten und in den Schatten zu stellen suchte. Die einfache Naturalwohnung neben San Marco konnte ihm auf die Dauer nicht genügen; sie bestand in einem kleinen Hause mit niedrigen Gewölben, über dessen Eingang eine Inschrift den Gründer verewigte. Für den Neubau mußte aber noch weiterer Raum geschaffen werden. Zu diesem Zwecke kaufte der Kardinal zu Beginn 1454 einen Häuserkomplex «iuxta plateam novam ecclesiae sancti Marci», über dessen Besitz es kurz zuvor zu einem heftigen Streite zwischen dem römischen Bürger Benedetto Orlandi und der Abtei Subiaco gekommen ist. Die beiden Parteien entschlossen sich nach langen Verhandlungen zu einem friedlichen Ausgleiche, der erwählte Schiedsrichter Kardinal Giovanni Torquemada sprach dem Orlandi die Häuser unter der Bedingung zu, daß er dem genannten Kloster vierhundert Golddukaten auszahle. Von diesem Orlandi erstand Barbo die Gebäude um den Preis von achthundert Golddukaten, um den Grund als Bauplatz für den zu errichtenden Palast zu benützen.[3]) Im folgenden Jahre wurden noch andere benachbarte Häuser für den nämlichen Zweck und zur Erweiterung des Platzes niedergerissen.[4])

Die Arbeiten des in echt römischen Verhältnissen erdachten Riesenbaues, der nach der bekannten Medaille ursprünglich von zwei Ecktürmen umrahmt werden sollte, schritten langsam voran, aber doch so weit, daß Barbo, der unterdessen in einem Mietshause in der

---

[1]) Vgl. Moroni G., Dizionario ecclesiastico, Bände XI, XII und XIII und an anderen zerstreuten Stellen.

[2]) Vgl. F. Albertini opusculum de Mirabilibus novae urbis Romae, hrg. von Schmarsow A., Heilbronn 1886.

[3]) Bulle Nikolaus' V. vom 12. März 1454, Orig. im Kapitelarchiv von San Marco.

[4]) Vgl. die Bulle Calixtus' III. vom 10. Mai 1455 in demselben Archiv.

Nähe wohnte,[1]) noch vor seiner Erhebung auf den Papstthron einen kleinen Trakt an der Piazza di Venezia beziehen konnte. Hieher brachte er auch seine einzig dastehende Kunst- und Antikensammlung, deren Reichtum aus einem ausführlichen, für die Kultur- und Kunstgeschichte der Renaissance hochinteressanten Inventar vom Jahre 1457 hervorgeht.[2]) Schon damals besaß der Kardinal eine erstaunliche Menge von antiken Kameen und geschnittenen Steinen, von Münzen und Bronzen, aus Byzanz zahlreiche Gemälde auf Goldgrund, Hausaltärchen mit Mosaikbildern, Elfenbeinschnitzereien, fein gestickte Prachtgewänder, Reliquiarien, darunter ein äußerst wertvolles Kruzifix, von neueren Kunsterzeugnissen Teppiche aus Flandern, Goldschmiedearbeiten aus Florenz, Vasen und andere Kleinodien. Man kann sich leicht vorstellen, wie diese ausgesuchten Schätze, welche Barbo als Papst mit rastlosem Eifer vermehrte, dem düsteren Ernst der neuen Kardinalsburg Anmut verliehen, die gewaltigen Säle, welche mit schönen Kassettendecken, mit Marmortüren, fein gearbeiteten Kaminen und Wandgemälden ausgeschmückt wurden, stimmungsvoll belebten und sie erst zur würdigen Wohnstätte eines an vornehme Pracht gewohnten Kirchenfürsten der Renaissancezeit stempelten. Manche schöne Feste und heitere Gastmähler hat der Palast noch während der Kardinalszeit Barbos gesehen,[3]) glänzende Schauspiele schaute er unter dessen Pontifikate.

Gerade diese Seite seines Charakters, die Freude am Leben und an ehrlicher Lustbarkeit, vereint mit fürstlicher Freigebigkeit und einem leutseligen, friedliebenden Wesen, bahnte dem Kardinal von Venedig den Weg zur dreifachen Krone. Schon 1455 war er der Erlangung der päpstlichen Würde nahe gewesen, im Konklave nach dem Tode Pius' II. ging er am 30. August 1464 nach einer überaus raschen Wahl unter der jubelnden Freude des Volkes als Papst hervor. Nicht Markus II., woran er ursprünglich dachte, sondern Paul II. ward sein Name. Einer rauhen Gewohnheit gemäß pflegte der Pöbel die Wohnung des Neuerkorenen zu plündern. Barbo hatte seinen Palast mit Soldaten besetzen lassen, so daß nur ein Heuschober in die Hände der Plünderer geriet; nach einem zweiten Sturmlauf ließ der Papst unter die belagernde Menge als Abfindungssumme 1300 Dukaten verteilen.[4]) Mit einem Prachtaufwande, wie ihn die Römer seit langem nicht mehr gesehen hatten, vollzog er den sogenannten Possesso, die feierliche Besitznahme des Laterans. Der pomphafte Zug bewegte sich nach erfolgter Krönung in St. Peter über die Engelsbrücke nach Monte Giordano, Parione, am Pantheon und an der Minerva vorüber gegen San Marco, wo in älterer Zeit, solange die Päpste zu Fuß einherschritten, immer ein Lager (lectulus) zum Ausruhen bereitstand. Paul II. ritt einen mit Karmesin und Silber geschmückten Zelter. Unter die Volksmenge wurde hier Geld geworfen. Dann nahm die Via Papalis die Richtung über die Salita di Marforio zum Forum Romanum und zum Kolloseum mitten durch die alternden Triumphbogen des Heidentums und von da weg wandelte die Prozession auf der Via Maggiore zum Lateran.

[1]) Zippel G., Per la storia del palazzo di Venezia in der Zeitschr. Ausonia II (1907) 131 Anm. 2.

[2]) Gedruckt bei Müntz E., Les arts a la cour des papes II 181. Vgl. hiezu Pastor II^{3-4} 349.

[3]) Am Ende des Jahres veranstaltete er immer eine große Tafel «exponebatque magnam diei partem in ipsis conviviis peragendis, tum pro diversorum ordine ferculorum, tum etiam exacto convivio pro jocalibus elegantissimisque aliis rebus ostentandis». Canensius M., Vita Pauli II. bei Quirini, Pauli II. gesta vindicata et illustrata p. 31, Romae 1740.

[4]) Pastor a. a. O. II^{3-4} 303.

Als Papst bewahrte Barbo nicht nur seiner ehemaligen Titelkirche liebevolle Anhänglichkeit, sondern er sorgte auch für den Weiterbau des Palastes im Innern und im Äußeren. Eifrig wurde an der Vollendung des in den Gesamtplan einbezogenen sogenannten Palazzetto gearbeitet. Er hieß damals und noch lange nachher der Giardino di San Marco, denn die Uranlage, heute noch deutlich erkennbar, war gedacht und ausgeführt als eine weite, luftige Wandelhalle, als eine Art von Chiostro, der einen Garten mit einem Zisternenbrunnen in der Mitte umsäumte. Heute gleicht der Bau mit den größtenteils vermauerten und verbauten Arkaden von außen mehr einem Gefängnisse als einem Lustorte.[1]) Fast die ganze Regierungszeit Pauls II. hindurch laufen die Baurechnungen für das Palastgebäude.[2]) Als Kardinal soll er 15.000 Golddukaten hiefür verausgabt[3]) und sich deshalb den Tadel seines Kollegen Scarampo zugezogen haben; er aber antwortete, es sei besser, das Geld für einen ehrenvollen Bau hinauszuwerfen, als sich, wie Scarampo, dem verwerflichen Spiele hinzugeben, bei dem man auf einmal 4000—5000 Scudi verliere. Die Summe, welche Barbo während seines Pontifikates für seine Hauptschöpfung verwendete, wird auf über 116.000 Dukaten veranschlagt und trotzdem hinterließ er das Werk in unvollendetem Zustande.

In rechtlicher Hinsicht erscheint der Palazzo fortan in der Reihe der apostolischen Paläste, da er zum größeren Teile mit den Geldern der päpstlichen Kammer erbaut war. Dabei blieb den Titelkardinälen von San Marco ihr altes Wohnrecht bei der Basilika gewahrt. Der neue Inhaber dieser Kirche hieß Marco Barbo, der Sohn eines Bruders des Papstes, welcher am 18. September 1467 mit dem Fürstengewande der römischen Kirche und am 2. Oktober mit dem Titel von San Marco ausgezeichnet wurde.[4]) Er wohnte bereits vorher im Palaste. Die Hauptgemächer behielt sich jedoch Paul II. für den eigenen Gebrauch vor; er pflegte abwechselnd hier und im vatikanischen Palaste, den er ebenfalls restaurierte, zu residieren.

Die Gewohnheit der Päpste, zu gewissen Zeiten des Jahres ihre Residenz zu wechseln, sei es, daß sie vom Lateran, später vom Vatikan weg eine Stadt in der engeren oder weiteren Umgebung aufsuchten oder sich im Weichbilde Roms selbst in einer von ihnen bevorzugten Lage niederließen, ist sehr alt. Gerade die vatikanische Gegend erfreute sich keines guten gesundheitlichen Rufes, sie ward öfters von Fiebern heimgesucht, so daß ein Luftwechsel, namentlich in heißen Sommern, zu den Geboten der Notwendigkeit gehörte. Päpstliche Nebenresidenzen, in welchen auch die Bullen und Breven datiert wurden, bestanden vor Paul II. neben den Kirchen von S. Maria Maggiore, SS. Apostoli, S. Maria in Cosmedin, S. Maria ad Martyres (Rotunda), S. Prassede, S. Pudenziana, SS. Quattro Coronati, dann bei S. Maria und S. Crisogono in Trastevere und S. Sabina auf dem

[1]) Über den Palazzetto vgl. außer Zippel a. a. O. 126 Müntz E., Le palais de Venise a Rome mit den Zusätzen von Gatti G. in Gli studî in Italia VII (1884) 179 ff.; Gnoli D., Il palazzetto di Venezia in «La Tribuna» 1902, Nr. 283; Bernich E., Il palazzetto di Venezia in «La Vita» 1906, Nr. 272.

[2]) Müntz, Les arts a. a. O. II 55 ff. und Lanciani R., Storia degli scavi di Roma I 71 ff.

[3]) Le vite di Paolo II di Gaspare da Verona e Michele Canensi, hrg. v. Zippel G., in Muratori Rer. ital. script. nuova ediz. tom III parte XVI p. 6, Città di Castello 1904.

[4]) Die Kardinalsernennung erfolgte im Geheimkonsistorium im Palazzo di San Marco, «ubi tunc (sc. Paulus II.) residentiam suam faciebat». Am 19. September fand die feierliche Publikation im öffentlichen Konsistorium in der Markusbasilika statt. Nachher begleiteten die anwesenden Kardinäle den neuen Kollegen «usque ad cameram suam, quam in eodem palatio S. Marchi habebat». Eubel C., Hierarchia catholica medii aevi II 15 Anm. 1.



Blick gegen den Chor.



Blick gegen die Eingangswand.

Das Mittelschiff der Basilica di S. Marco.

Aventin.[1]) In den drei letztgenannten Palästen weilte öfter Barbos Oheim Eugen IV. Die meisten haben eine ähnliche Entstehungsgeschichte hinter sich wie der Palast Pauls II. Ursprünglich Wohnhäuser für Titelkardinäle, stiegen sie zu einer Art von Villeggiature empor, in welchen einzelne Päpste zeitweilig zur Erholung weilten, ohne daß den Titelinhabern dadurch ihr Asylrecht verkürzt wurde. Der Markuspalast wird noch unter Paul II. als Sommerresidenz bezeichnet. Der Rione Pigna galt als gesundes Viertel, die Burg am Abhange des Kapitols mit dem dicken Mauerwerk, dem freien Ausblick, dem kühlen Säulenhofe und vor allem in Verbindung mit der luftbewegten Wandelhalle, die von dem Dufte des schattenspendenden Gartens erfüllt war,[2]) bot des Schutzes genug gegen die Gluthitze des Hochsommers.

Unter Paul II. war aber der Palazzo di San Marco mehr als eine bloße Sommerresidenz. Bis tief in den Winter hinein und in manchem Jahre schon vom Frühling ab weilte er in dessen Räumen. Eine Durchsicht der zahlreichen «apud S. Marcum» ausgestellten Bullen[3]) berechtigt zum Schlusse, daß er während seines siebenjährigen Pontifikates häufiger hier denn in St. Peter residierte. In unmittelbarer Nähe befand sich auch die apostolische Kammer.[4]) Die päpstlichen Gemächer, heute teilweise zu Kanzleien verwendet, enthielten eine Sala del Paramento und eine Sala del Pappagallo;[5]) nördlich vom Eingange auf dem Hauptplatze gegen die Ecke zu lag die Aula del Mappamondo, so genannt von der großen Erdkarte, die eine Wand bedeckte;[6]) ich begegne dieser

[1]) Vgl. Moroni, Dizionario ecclesiastico Bd. L 199 ff. und Cancellieri F., Lettera sopra il tarantismo, l'aria di Roma e della sua campagna ed i palazzi pontificj entro e fuori di Roma. Roma 1817.

[2]) Über die Gartenanlage zur Zeit Pauls II. vgl. Zippel a. a. O. 127.

[3]) Vatik. Archiv Reg. 525—545.

[4]) «In domibus quondam Mancini de Luciis civis Romani sitis inter ecclesias S. Marci et S. Marie in via Lata, ubi tunc tenebatur camera apostolica.» Protokoll des Notars Gaspar Blondus (1466—1482) im vatik. Archiv Arm. 34 tom. 12 f. 15 zum 10. Juli 1467. Daß die Kammer zeitweilig auch im Palaste selbst ihren Sitz hatte, wage ich nicht zu behaupten. Gottlob A., Aus der Camera Apostolica des 15. Jahrh. p. 21, nimmt dies auf Grund des Kontraktes vom 1. April 1466 (Acta fuerunt hec Rome in camera apostolica prope sanctum Marcum) im römischen Staatsarchiv an. In den Mandati camerali 1464—1471 desselben Archivs, die ich für diesen Zweck geprüft habe, heißt es auch allgemein nur «datum Rome apud S. Marcum in camera apostolica». Dieselbe Bezeichnung wendet aber auch Blondus abkürzungsweise an oder er schreibt, das Haus der Kammer als bekannt voraussetzend, «in camera apostolica prefata apud S. Marcum», «in domo, in qua tenebatur apostolica camera apud S. Marcum», «in camera apostolica inter S. Marcum et S. Mariam in via Lata», «apud S. Marcum in loco, ubi tenetur camera apostolica» usw. Das erstemal finde ich die Kammer bei San Marco am 15. November 1464 (Mandati f. 210), das letztemal im Oktober 1468 (Mandati f. 114). Von da ab war sie unter Paul II. ständig im Vatikan, während sie ihren Sitz in der Zeit vorher mit der Residenz des Papstes wechselte.

[5]) Vgl. Zippel a. a. O. 131 Anm. 2 und Gatti G., Alcuni atti camerali rogati dal notaro G. Blondo, Studi e documenti di storia e diritto VII (1886) 67. Auch im vorhin zit. Protokolle des Blondus f. 57 wird die «camera papagalli» erwähnt. Eine solche befand sich auch im vatikanischen Palaste.

[6]) «Perchè ha una mondial mappa terrestre appoggiata nel muro». Venedig, Staatsarchiv Dispacci di Roma 17 f. 157 (21. Mai 1583). «Aula, in qua est cosmografia orbis» heißt sie im Diarium des päpstl. Zeremonienmeisters, vatik. Archiv Arm. XII tom. 36 f. 73, oder «Aula, ubi est descriptio orbis depicta», Arm. XII tom. 62 f. 494^{b}. Joh. Fichard nennt die Mappa mundi «maxima et ornatissime picta. est longitudinis hybernaculi mei inferioris Francofordiae, altitudinis fere eiusdem. septa est ligneis cancellis ne prope accedentium manibus contaminetur.» Schmarsow A., Excerpte aus J. Fichards «Italia» von 1536, Repert. f. Kunstwissensch. XIV (1891) 138. Die Lage des Saales konnte ich mit Hilfe eines im venezianischen Staatsarchiv entdeckten Planes (Cod. 27 Palazzo di S. Marco in Roma), des ältesten bekannten, den wir vom Palaste besitzen, zum erstenmal genau feststellen. Der Raum wurde i. J. 1716 abgeteilt und ist heute zum Teil verfallen. Untersuchungen an den Wänden über alte Fresken, die ich im Verein mit Sr. Exz. Graf Szécsen anstellte, verliefen ergebnislos; es kamen nur neuere Malereien aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts zum Vorschein.



Fig. 48. Madama Lucrezia.

Bezeichnung zum erstenmal im Jahre 1495.[1]) Daran reihte sich, die Ecke zwischen der Piazza di Venezia und der Via del Plebiscito ausfüllend, ein erst vom Nepoten Marco Barbo vollendeter, ausgedehnter Saal (Sala dei cinque Lustri), der später als Sala del Concistoro benutzt wurde. Durch einen daran anschließenden (heute verbauten) Riesensaal gelangte man auf die in den Hof mündende Nobeltreppe.[2]) Das erste Geheimkonsistorium sah der Palazzo am 16. November 1464, nachher gaben einige Mitglieder des heiligen Kollegs, alter Sitte gemäß, den als Legaten in die Marken beziehungsweise nach Perugia abreisenden Kardinälen Latino Orsini und Richard Olivier das feierliche Geleite den Corso entlang bis zum Stadttore von S. Maria del Popolo. Die öffentlichen Konsistorien fanden in der Basilika statt,[3]) welche der Palast fast wie eine Schloßkapelle einschloß. Auch sonst besuchte der Papst häufig seinen früheren Titel und hielt bei festlichen Anlässen Cappella, wozu sich die Kirche gut eignete.[4]) Immer in prunkvollen Kavalkaden, angetan mit prächtigen Gewändern, die mit Gold und Edelsteinen besetzt waren, in wahrhaft königlicher Würde, wie es die Zeit der Renaissance vom Papsttum verlangte, zog er vom Vatikan dahin auf. Die schauende Menge, unter welche im Vorüberzuge Münzen geworfen wurden, war förmlich fasziniert von dem überwältigenden Glanze des öffentlichen Auftretens des Stellvertreters Christi.[5])

Offenbar trug die von Papst Barbo bei San Marco entwickelte Bautätigkeit zu seinen so häufigen und ausgedehnten Aufenthalten daselbst wesentlich bei. Er wollte die Arbeiten in Kirche und Palast persönlich beaufsichtigen, um deren Vollendung zu beschleunigen.[6]) Dann glaubte er auch den Römern eine Freude zu machen, wenn er in dieser für den Verkehr mit der Kurie bequemen und zentralen Lage der Stadt Hof hielt,[7])

[1]) Diarium Johannis Burchardi par L. Thuasne II 218 Anm. 1. Vgl. auch III 322.

[2]) Nach dem oben zit. Plane.

[3]) Vgl. Eubel a. a. O. II 37, 38—41.

[4]) Vgl. die Relation des Architekten De Marchis vom Jahre 1762 über den Fassungsraum der Kirche im Kapitelarchiv von San Marco.

[5]) Vgl. Pastor a. a. O. II$^{3-4}$ 376.

[6]) Vgl. den Wortlaut der früher zit. Bulle vom 16. April 1466.

[7]) Vgl. Tommasini O., Diario della citta di Roma di Stefano Infessura 69, Roma 1890.

mitten unter dem Volke, das ihn wegen seines großartigen Wohltätigkeitssinnes tief verehrte. Wie wenige verstand Paul II. die Kunst, sich einzuschmeicheln, zu gefallen, die Augen aller auf sich zu lenken. Er wußte, wo er das Römertum anzupacken hatte, um sich seine Popularität zu erhalten, sie zu steigern. Schon im zweiten Pontifikatsjahre schenkte er dem römischen Volke die Goldene Rose, eine Ehrung, welche zu einem glänzenden Triumphzuge Anlaß bot.[1]) Angenehm empfand man seine Fürsorge für bessere Zufuhr der Lebensmittel, freudigst wurde die Neugestaltung und Erweiterung der Karnevalslustbarkeiten begrüßt.

Die Prachtliebe Pauls II. fand hier ein reiches Feld der Betätigung. Vordem hatte sich der römische Karneval, oft in recht bescheidenen Grenzen, auf der Piazza Navona, dem Campo di Fiori, dem Kapitol und dem Monte Testaccio abgespielt. Der venezianische Papst fügte einen neuen Schauplatz hinzu, die Via Flaminia, welche von der Piazza del Popolo in gerader Linie bis zum Platze vor dem Markuspalaste (Piazza di Venezia) lief. Letzterer hieß damals und noch in den folgenden Jahrhunderten «Piazza della Conca di San Marco», weil er mit einer antiken Granitschale geschmückt war.[2]) Die erwähnte Straße unterschied sich vom heutigen Corso dadurch, daß sie im oberen vornehmen Teile viel breiter — daher Via Lata genannt — war, während die Fortsetzung nordwärts sich wie ein Landweg zwischen Gärten und Feldern, da und dort von Kirchen, Häusern und antiken Triumphbögen unterbrochen, ausnahm.[3]) In diese Via Lata verlegte Paul II. die üblichen Wettrennen, woher sie den Namen Corso erhielt. Er selbst sah dem Schauspiele von seinem Palaste mit Wohlgefallen zu,[4]) vielleicht von derselben Stelle des Palazzetto aus, wo sich später der Senator und die übrige Munizipalität als Gäste der Gesandten von Venedig und Österreich-Ungarn einzufinden pflegten, um der Ripresa dei Barberi, dem Einfangen der vom Corso in rasender Eile daherstürmenden Berberpferde zuzuschauen. Es gab eigene Wettläufe für Jünglinge, Männer, Greise und für die Juden. Jede Gruppe hatte ihre bestimmte Strecke zurückzulegen. Die Vierfüßer, vertreten durch Pferde, Büffel und Esel, nahmen ihren Start beim Hospital S. Giacomo oder auf der Piazza del Popolo.[5]) Da der Corso noch nicht gepflastert war, langten die Läufer oft voll von Schmutz am Ziele an. Den jungen Burschen, auch wenn sie wenig hoffähig aussahen, pflegte der Papst einen Carlino zu schenken, die Sieger bekamen Pallien, bestehend in samtartigen oder seidenen Stoffen von verschiedener Farbe. Den Juden, deren Wettrennen das Volk nur widerwillig zuließ, setzte man oft mindere Siegespreise als selbst den Eseln aus; um ihre Leistungsfähigkeit zu verringern, wurde ihnen vorher manchmal eine sättigende Mahlzeit verabreicht. Am 9. Februar 1466 ging dieses eigenartige, auf niedriger Stufe stehende Karnevalsfest unter den Augen einer dichtgescharten, frohlockenden Menge zum erstenmal auf dem Corso vor sich.

Damit nicht genug, veranstaltete Paul II. zur Abwechslung während des Faschings fast Jahr für Jahr große Gastmähler im Giardino di San Marco, an welchen der Senator mit

[1]) Pastor a. a. O. II[3-4] 314.
[2]) Vgl. Lanciani a. a. O. I 4 und 71 ff.
[3]) Vgl. Adinolfi P., Roma nell' età di mezzo II 289 ff., Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom VII[3] 701.
[4]) «Di queste cose lui si pigliava piacere». Tommasini a. a. O. 69.
[5]) Vgl. Clementi F., Il carnevale Romano nelle cronache contemporanee 59 ff., Roma 1899, und die handschriftlichen Aufzeichnungen von Cancellieri F., Il carnevale di Roma, im Archiv des Kapitols.

den Konservatoren, die Caporioni und andere Behörden, die römischen Bürger und selbst Fremde in großer Zahl teilnahmen. Es waren dies echte Volksbewirtungen im Stile der offenen Tafeln des Mittelalters, wie sie die Gonzaga, die Visconti und Scala bei freudigen Anlässen gegeben hatten. Das feinste Geschirr, mit dem päpstlichen Wappen versehen, schmückte die langen Tafelreihen; außer dem Nationalgerichte, den Maccheroni, die auch der Papst sehr liebte,[1]) wurden ausgesuchte Fisch- und Fleischspeisen aufgetragen, Weine verschiedener Sorte, rote und weiße, die besten Marken, welche sich in den Kellereien der Markusburg befanden, erhöhten den Frohsinn und die Begeisterung der Gäste für den munifizenten Spender. Der Kämmerer Vianesius de Albergatis und andere Hofprälaten sorgten für eine musterhafte Ordnung, indessen der auf dem Platze vor dem Palaste massenhaft angesammelte Pöbel sich gierig um die Überreste der Mahlzeit stritt, welche ihm die Pagen zuwarfen. Paul II. schaute heimlich dem ergötzlichen Treiben zu und es machte ihm ein besonderes Vergnügen, den Freudenlärm der Menge durch Auswerfung von Silbermünzen zu steigern.[2])

Etwas würdevoller als diese Gastmähler verliefen die mit unbeschreiblichem Jubel aufgenommenen Karnevalsaufzüge, welche den Triumph altrömischer Imperatoren darstellten.[3]) Sie ließen an künstlerischer Ausstattung und an theatralischem Gepränge nichts zu wünschen übrig. Das erste Maskenfest dieser Art kostete dem Papste vierhundert Goldgulden. Es sollte den Triumph des Augustus nach dem Siege über Kleopatra versinnbilden. Der Zug, in dem sich Giganten mit riesenhaften Häuptern, Götter, Heroen und Nymphen, gefesselte Heerführer, ein antik kostümierter Scheinsenat und vier mächtige Wagen voll singender Poeten befanden, welche Paul II. als Vater des Vaterlandes und Friedensfürsten priesen,[4]) bewegte sich durch den Corso hin zum Palazzo di San Marco, wo der Papst, umringt von den Kardinälen und dem Hofstaate, das buntschillernde Bild an seinem Auge gefällig vorüberziehen ließ.

Es fehlte nicht an Stimmen, welche das weltliche Treiben des Statthalters Christi ernstlich tadelten. Die dem Volke so genehmen Lustbarkeiten ließen sich aber nicht mehr abschaffen, Paul benutzte sie auch als Mittel, die niedrigen Klassen immer fester an sich zu ketten und vor revolutionären Umtrieben im Zaume zu halten. Er bedurfte dieses populären Rückhaltes umsomehr, als seine Herrschernatur, seine strenge, aber gerechte Regierungsweise unter den Mitgliedern des heiligen Kollegs und den Hofbeamten manche Unzufriedenheit erweckte. Namentlich schuf er sich die haßerfüllte Gegnerschaft der geistreich-leichtfertigen Vertreter der heidnischen Renaissance, die schließlich in eine gefahrdrohende, rachelustige Geheimbündelei ausartete. Im Februar 1468 erfuhr die Stadt plötzlich von einer gegen das Leben des Papstes angezettelten Verschwörung. Nach einer Version war der Plan so ausgedacht, daß am ersten Tage der Fastenzeit, wann sich Paul II. vom Markuspalaste zur Segnung der Asche in die Basilika begebe, ungefähr vierzig verkleidete Individuen unauffällig auf der Piazza della Conca erscheinen, um unter dem Scheine der Betrunkenheit die päpstliche Wache zu provozieren und mit ihr einen lebhaften Streit zu unterhalten. Inzwischen sollten von der anderen Seite her bei zwei-

[1]) Canensius M., Vita Pauli II. bei Quirini a. a. O. 90.
[2]) Canensius a. a. O. 51 u. Clementi a. a. O. 65 ff.
[3]) Vgl. Burckhardt J., Geschichte der Renaissance in Italien I³ 230, II³ 160 ff.
[4]) Canensius a. a. O. 65.



Altchristlicher Eimer in der vatikanischen Bibliothek.

hundert Verschworene, die sich in den umliegenden Ruinen der für die Palastvergrößerung niedergerissenen Häuser versteckt hielten, in die Kirche eindringen und mit ihren unter den Mänteln verborgenen Waffen die Mordtat vollbringen.[1]) Ein anderer Bericht erzählt von der geplanten Ausführung des Verbrechens in St. Peter. Ganz Bestimmtes läßt sich über das Bestehen eines derartigen Komplottes nicht sagen.[2]) Die vermeintlichen Rädelsführer wurden sogleich verhaftet und da verlautete, daß auch ein Orsinisch gesinnter Römer an der Verschwörung mitgewirkt habe, zog es Paul II. vor, sich vom Vatikan in die feste Burg von San Marco zurückzuziehen, denn hier in der Nähe der befreundeten Colonna, denen das Quartier östlich von der Piazza di Venezia fast ganz gehörte, fühlte er sich sicherer als im Gewaltbereiche der feindlich gesinnten Orsini.[3]) Er erhöhte die Vorsichtsmaßregeln hinsichtlich des Schutzes seiner Person und ließ, was sonst nie üblich war, das Gebäude mit sehr starken Wachen umgeben. Die gedrückte Stimmung des sonst so lebensfrohen Papstes hinderte aber in nichts die Abhaltung des Karnevals; er verlief mit demselben glanzvollen Gepränge wie in den Vorjahren und wiederum wurden die Bürger im Garten von San Marco in gastfreundlicher Weise öffentlich bewirtet.[4])

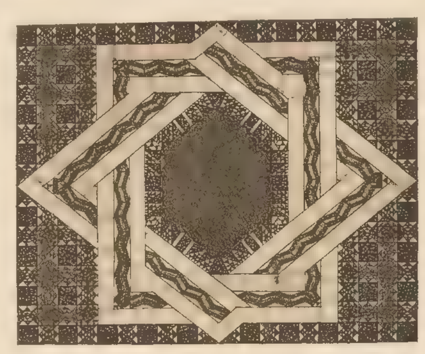


Fig. 49. Altchristliches Fußbodenmuster aus San Marco

In demselben Jahre noch schaute der Palast den imposanten Einzug Kaiser Friedrichs III. in die ewige Stadt. Am Weihnachtsabend trat der hohe Romfahrer, von dem heiligen Kolleg ehrfurchtsvoll begrüßt, durch die Porta del Popolo ein. Der Zug, von dreitausend Fackeln erhellt, bewegte sich durch den wohlgeebneten und festlich gezierten Corso und von San Marco der Papststraße entlang nach St. Peter. Der Habsburger ritt unter einem kostbaren Baldachin und die Römer bereiteten ihm große Ehren.[5])

Zu neuen Festen rüstete Rom drei Jahre später. Das erstemal betrat die Papstburg von San Marco ein hoher fürstlicher Gast, Borso von Este, Herzog von Modena, der ebenso wie Paul II. Prunk und Kunst förderte. Er kam, um sich vom Papste die längst angestrebte Würde eines Herzogs von Ferrara erteilen zu lassen.[6]) Mit seltener Prachtentfaltung näherte er sich am 1. April 1471 der Welthauptstadt. Im Gefolge befanden sich mehr als 700 Pferde und 250 Maultiere. Unter jubelnden Zurufen der Menge durchschritt der Zug die Feststraße des Corso. Der noch im Bau begriffene Markus-

[1]) Bericht des Johannes Blanchus vom 28. Februar 1468, herausgegeben von Motta E. im Arch. della R. soc. Rom. di storia patria VII (1884) 555.

[2]) Die beste Würdigung der Gründe für und wider bei Pastor II^{3-4} 318 ff.

[3]) Vgl. den bei Pastor II^{3-4} 763 abgedruckten Bericht des Blanchus.

[4]) Bericht des De Rubeis bei Pastor II^{3-4} 769.

[5]) Pastor II^{3-4} 422.

[6]) Pastor II^{3-4} 439 ff.; Celani E., La venuta di Borso d'Este in Roma l'anno 1471 im Arch. della R. soc. Rom. di storia patria XIII (1890) 361 ff.; Frizzi A., Memorie per la storia di Ferrara sec. ed. IV 67 ff.

palast machte auf die fremden Gäste einen nachhaltigen Eindruck. Franciscus Ariostus schildert ihn bewundernd als ein stolzes Kunstwerk von gewaltigem Entwurfe, für das ein in Rom ungewohnter Kosten- und Prachtaufwand verwendet werde.[1]) Von da weg ging es in die Leostadt, welche die Ankommenden mit einem wahren Blumenregen überraschte. Als Wohnung diente dem Herzog der Palast des Kardinals Longueil in der Nähe des Vatikans. Am Ostersonntag empfing er in hochfeierlicher Zeremonie die Abzeichen der neuen Würde, am folgenden Tage (15. April) wurde er in St. Peter mit der Goldenen Rose ausgezeichnet. Nachher ritt er in Begleitung sämtlicher Purpurträger, Prälaten, Fürsten und Gesandten wie im Triumphe nach dem Palast von San Marco, wo ihm zu Ehren ein großes Essen stattfand.[2]) Vor dem Hauptportal verabschiedete er dankend die vornehmen Herren. Der große Hof war mit grünen Blättern und Blumen geschmückt; durch die marmornen Treppen stieg er empor in die inneren Räume, denen die kunstvoll gewebten Tapeten und einladenden Kredenztische, geziert mit goldenen und silbernen Vasen, ein blendendes Aussehen verliehen. Nach einer Ruhepause, welche Borso d'Este zum Ablegen der herzoglichen Insignien benutzte, erschien er in einer schweren, golddurchwirkten Seidengewandung im Hauptsaale, hochbeglückt und strahlend vor Freude über die ihm vom Papste bereiteten Ehrungen. Unter geistreichen, witzigen Gesprächen setzte man sich an die Festtafel; der Herzog saß zwischen dem Vizekanzler der Kirche und dem Kardinal von Mantua und es herrschte die fröhlichste Stimmung.[3]) Erst der scheidende Tag brachte die befriedigten Gäste in ihre Quartiere zurück. Einen ganzen Monat hindurch folgten Fest auf Fest, Ritterspiele, Wettläufe und Jagden.[4]) Der Aufenthalt des Herzogs war ein wahrer Karneval, wie ihn das römische Volk nie zuvor unter Paul II. erlebt hatte.

Am 18. Mai gab sich Borso d'Este seiner Heimat wieder, nach drei Monaten war er eine Leiche. Drei Wochen zuvor, am 26. Juli 1471 ist ihm Paul II. in einem plötzlichen Tode, der ihn im Vatikan überraschte, vorangegangen.[5]) Sein dankbarer Nepote Marco Barbo ließ ihm in St. Peter von Mino da Fiesole ein würdiges Grabmal errichten, dessen Teile heute zerstreut in den vatikanischen Grotten liegen.[6])

---

[1]) «Cossì cum belissimo ordine ne vegnevamo per quella regione dove si fabrica quello alto e superbo palazo pontificale a Sancto Marco, cum tanto incomparabile spesa, cum tanto maraveglioso artificio, cum più inzegno, cum più magnificentia che per adriedo si sia usitado edificare in Roma.» Bei Celani a. a. O. 406.

[2]) «Cossì per la [festuante] cità de Roma cavalcando a tute trans a la triumphale pervenesi a queste delectevole et ample verdure del S. Marco, stantia estiva de la Sanctità del N. S., dove l'ha facto fabricare questo superbissimo pallazo pontificale excedente de fabrica, de sito, de magnificentia molti e molti altri pallazi regali.» Celani 449.

[3]) «Cossì motezando, ridendo e festivamente rasonando mo cum questo, mo cum questo altro stettesi a quel splendido pranzo, copioso de diversissime vivande de aurate tute e delicatissimamente condite e stasonate cum incredibile piacere e solazo.» Celani 450. Vgl. auch 374 Anm. 1.

[4]) Vgl. Cronaca di Ser Guerriero da Gubbio, hrsg. von Mazzatinti G. in der Neuausgabe von Muratori, Rer. ital. script. tom. 21 parte IV 88. Hiezu Clementi a. a. O. 73.

[5]) Dr. Giacinto Gigli widmete Paul II. folgenden Elogio: «Berrette di scarlatto e altri ornamenti / Riconoscon' da Paolo i cardinali / Con l'abbondanza rallegrò le genti / Fece fabriche splendide e reali / Furno i Romani a rimirare intenti / L'antiche feste in giorni baccanali / Venne Cesare a Roma et ammirati / Furno li primi libri allor stampati.» Bibl. Vitt. Emanuele Cod. Sessor. 359, Elogii delli pontefici Romani f. 115^{b}.

[6]) Vgl. Gnoli D., Le opere di Mino da Fiesole in Roma, Arch. stor. dell'Arte III (1890) 175 ff. und Pastor II^{3-4} 444. Das Grabmal, das schönste der alten Peterskirche, wurde schon in Julius' II. Zeit von seinem Orte entfernt, später durch einige Venezianer an einer anderen Stelle wieder aufgerichtet, von welcher es beim endlichen Ausbau der Kirche neuerdings weichen mußte. Reumont A. v., Geschichte der Stadt Rom III^{a} 400. Über den Zustand des

Der Palazzo Apostolico di San Marco von Sixtus IV. bis Paul III.

Mit Paul II. versank auch seine Hauptschöpfung, die Markusburg, für eine lange Reihe von Jahren fast in Grabesruhe. Jedes neue Pontifikat bringt einen Wechsel des bisherigen Systems, eine Änderung der persönlichen Neigungen und Liebhabereien des früheren Papstes. Fast allen apostolischen Palästen, mit Ausnahme der Hauptresidenz, ward ein schwankendes Schicksal zuteil. Während der eine an Wertung stieg, weil zufällig ein Papst an seiner Lage, Bauart oder wegen der Erinnerungen, die ihn an das kirchliche Quartier knüpften, an ihm Gefallen fand, gerieten andere, auch wenn sie noch so hoch in Geltung standen, oft rasch in Vergessenheit, um erst später wieder aus ihr emporgehoben zu werden oder überhaupt keine bedeutende Rolle mehr zu spielen.

Francesco della Rovere, der als Sixtus IV. (1471—1484) folgte, bewohnte als Kardinal von S. Pietro in Vincoli das bei dieser ehrwürdigen Basilika gelegene Haus der Titulare, welches sich in einem halbzerfallenen Zustande befand.[1]) Dem armen Mönche fehlten die Mittel, nach dem Beispiele des reichen Pietro Barbo ein prächtiges Heim zu gründen. Nur durch die Gaben guter Freunde war es ihm möglich, die Wohnung bescheiden zu restaurieren. Mit der Tiara geschmückt, stieg der schlichte Ordensmann zum glänzenden Fürsten, zum Mäzenatenkönig empor, der mit wahrem Feuereifer daran ging, die Hauptstadt des christlichen Erdenrundes den gesteigerten Bedürfnissen der Zeit entsprechend umzuwandeln, sie durch Bauten und Straßenanlagen, durch Werke der Kunst und Wissenschaft zu verschönern. Dem Beispiele des Papstes folgten die Kardinäle, vor allem seine verweltlichten Nepoten. Zahlreiche Titelkirchen wurden kunstvoll restauriert und es erstanden viele neue Paläste, erfüllt mit Prachtgeräten von Gold und Silber, mit antiken Skulpturen und Wandgemälden. Der vom Kardinal Stefano Nardini im Jahre 1475 erbaute Palazzo del Governo Vecchio ist der letzte von den römischen Palästen, die wie der von San Marco den Stil der mittelalterlichen Burg erkennen lassen.[2])

Der Papst residierte zumeist im Vatikan. Seine Lieblingskirche war S. Maria del Popolo, die Grabkirche der Familie Rovere. Häufig besuchte er die reizende Villa des Nepoten Domenico bei Ponte Molle oder er verbrachte die heißen Sommertage bei S. Agata in Capite Suburrae. Auch in der Umgebung Roms genoß er im Herbste Ruhe und Erholung. Im Palazzo di San Marco weilte Sixtus IV. nur einmal; am 3. Mai 1481

Monuments i. J. 1614 berichtet der venezianische Gesandte Tommaso Contarini am 5. April folgendes: «nelle ruine della fabrica vecchia di San Pietro si è trovato il corpo di Paulo secondo pontefice di casa Barbo, che ha fabricato questo palazzo della Ser[tà] V. ho pregato il papa, che per esser de nostri et perchè la Beat. S. porta l'istesso nome, a non voler lasciarlo in quel luoco, ma far rifare il suo deposito, ch'è bellissimo, per riporlo in qualche parte della chiesa nova insieme con il corpo. è riuscito carissimo a S. Beat. questo raccordo et m'ha detto, che per adesso farà metter il corpo in luoco decente et darà ordine, ch'el deposito sia rifatto et accommodato in sito proprio et conveniente, et stimo, che l'istesso debba riuscir grato all'EE. VV. per esser stato detto pontefice di gran bontà e di vita essemplare». Venedig, Staatsarchiv, Dispacci di Roma 71 f. 59. Die Vorstellungen des Gesandten blieben ohne Wirkung.

[1]) Pastor a. a. O. II[3—4] 459.

[2]) Gregorovius a. a. O. VII[3] 638. Vgl. auch Gnoli D., La cancelleria ed altri palazzi di Roma im Arch. stor. del l'Arte V (1892) 176 ff., 331 ff.

betrat er nach der kirchlichen Feier zu Ehren des heiligen Markus, welche wegen des Osterfestes auf diesen Tag verschoben worden war, von der Basilika her das Gebäude und wurde mit mehreren Kardinälen vom gastfreundlichen Titular Marco Barbo in ehrenvoller Weise bewirtet.[1])

Fig. 50 Paul II. Anonymer Kupferstich (Anfang des 16. Jahrh.)
(Wien, Kupferstichkabinett der k. k. Hofbibliothek.)

Den Markustag am 25. April benutzten auch spätere Päpste zu gelegentlichen Besuchen des Palastes. Das Fest ging noch immer in alttraditioneller Weise mit Prozession und unter Beteiligung einer stattlichen Anzahl von Kardinälen, an deren Spitze der Titular der Basilika stand, vor sich,[2]) ja in den folgenden Jahrhunderten nahm die Feier immer mehr den Charakter eines Volksfestes an. In großen Scharen strömten die Römer herbei, nicht nur um die auserwählte Kirchenmusik anzuhören, sondern auch um das Feuerwerk, das abends auf dem Platze vor der Kirche abgebrannt wurde, zu betrachten. Bei dieser Gelegenheit pflegte man die neben der Basilika stehende Halbstatue der Madama Lucrezia festlich aufzuputzen.[3]) Ihr Schmuck bestand entweder aus einer Haube und Schärpe oder sie erhielt, als Braut gekleidet, eine Schminke von roter Farbe, deren Spuren noch heute wahrzunehmen sind. Auch der Volkswitz bemächtigte sich dieser riesenhaften Frauengestalt; man brachte sie in Verbindung mit den bekannten Statuen des Pasquino und Marforio, des Abbate Luigi, des Babuino und Facchino und legte ihr gleich diesen Spottverse über verschiedene öffentliche Angelegenheiten in den Mund. Namentlich zur Zeit der Römischen Republik finden wir die häßliche Madama, deren Gesicht völlig zerstört ist, in eifrigen satirischen Zwiegesprächen mit den genannten Genossen, welche auf die Verherrlichung der Freiheit und der demokratischen Idee hinausliefen.[4]) Die Kolossalstatue,

[1]) Diario Romano di Jacopo Gherardi di Volterra in Muratori, Rer. it. script. nuova ed. tom. 23 parte III 51.

[2]) Vgl. den Ordo processionis cleri almae urbis und De missa in die sancti Marci im Diarium des Paris de Grassis, vatik. Archiv Arm. XII tom. 20 f. 27ᵇ und 86ᵇ.

[3]) Fig. 48. Vgl. über sie Cancellieri F., Il mercato, il lago dell' acqua Vergine ed il palazzo Panfiliano nel circo Agonale p. 160, Roma 1811; Notizie delle due famose statue Pasquino e Marforio ecc. p. 43, Roma 1854; Valesio, Diarî di Roma im Archiv des Kapitols Cred° XIV tom. 11 f. 71ᵇ, tom. 15 f. 45ᵇ, tom. 16 f. 196ᵇ und 342ᵇ.

[4]) Sieben solcher Dialoge sind gedruckt im «Monitore di Roma» Jahrg. 1798.



Altchristlicher Eimer in der vatikanischen Bibliothek (Detail).

für die ich auch die Bezeichnung «Busto di Faustina» finde,[1]) stammt wahrscheinlich aus dem Tempel der Isis auf dem Marsfelde.[2]) Ihr Name wurde neuestens zu deuten versucht.[3]) Er soll von der Lucrezia di Alagno, der Maitresse des Alfonso von Aragon übernommen sein, welche sich nach dessen Tode in Rom niederließ und hier im Jahre 1478 starb. Sie wohnte im vornehmen Rione Monti, verkehrte mit Kardinälen, Prälaten und Literaten und machte ob ihrer Schönheit viel von sich reden. Kardinal Pietro Barbo verehrte ihr, als sie 1457 zum erstenmal nach Rom kam, wertvolle Gegenstände aus seiner Kunstsammlung.[4]) Auch der Ausdruck «Madama», der damals wohl den Frauen in Neapel, aber nicht den Römerinnen beigelegt zu werden pflegte, würde zugunsten dieser Identifizierung sprechen. Andererseits bleibt aber daneben die Vermutung bestehen, daß ähnlich wie das Volk die Statue des Abbate Luigi nach dem in der Nähe wohnenden Sakristan Luigi, der ihr gleichsah, taufte, eine bei San Marco wohnhafte Frau, welche durch ihre ungewöhnliche Körpergröße auffiel, der antiken Halbstatue den Namen geliehen hat.[5])

Der folgende Papst Innozenz VIII. (1484—1492) aus dem Hause Cibo, der mit Paul II. die Liebhaberei für Edelsteine teilte, wechselte selten seine vatikanische Residenz. Er erbaute sich da die aussichtsreiche Sommervilla Belvedere. Ein zweites Landhaus besaß er fünf Miglien von der Stadt im Tibertal, genannt Villa Magliana. Schon als Kardinal von S. Cecilia hatte er den Bau begonnen, der noch späteren Päpsten wie Julius II. und Leo X. als Jagdschloß diente.[6]) Auch den Markuspalast rüttelte Innozenz aus seiner finsteren Ruhe. In feierlicher Kavalkade zog er am 25. April 1487 zur Basilika, begrüßt von den Konservatoren und dem Senator, welche, altem Herkommen gemäß, an diesem Tage dem Kapitel eine große Wachskerze überreichten. Nach der kirchlichen Feier begab er sich in die Gemächer der päpstlichen Burg, die von der Gesindestube aus betreten wurden. Im Garten nahm er das Mittagsmahl und pflegte nachher der Ruhe, um sich gegen Abend unter Vorantragung des Kreuzes von den Kardinälen nach St. Peter zurückbegleiten zu lassen. Im nächsten Jahre wiederholte sich am Markustage derselbe Vorgang. In der oberen Wandelhalle des Gartens speiste der Papst gemeinsam mit dem Vizekanzler Rodrigo de Borja, mit Francesco Piccolomini und Giuliano della Rovere, die ihm als Alexander VI., Pius III. und Julius II. unmittelbar hintereinander auf dem Stuhle Petri nachfolgten, wie mit dem Kardinal Jean Balue, während der Titular Marco Barbo separiert mit den Prälaten tafelte. Abends ging es wieder in den Vatikan zurück.[7]) Noch einmal kam der Palazzo di San Marco in diesem Pontifikate zu Ehren. Es war ge-

1) Valesio a. a. O. zu den Jahren 1705—1711. Bemerkt sei, daß die Via degli Astalli im Jahre 1566 «Via D. Faustine Stalle» hieß. Vgl. vatik. Archiv, Diaria cerim. Arm. XII tom. 31 f. 109.

2) Matz-Duhn, Antike Bildwerke I 452; Huelsen in Jordans Topographie der Stadt Rom I 3. Abt. 571 Anm. 34.

3) Vgl. Zippel G., Il vicolo di Madama Lucrezia, Fanfulla della Domenica 1906 Nr. 12; Bernich Ettore, Madama Lucrezia, Napoli nobilissima, Rivista di topografia e d'arte Napoletana vol. XV (1906) 69.

4) In dem früher zit. Inventar der Kunstschätze Pauls II. (Original im römischen Staatsarchiv) finden sich nach Zippel an mehreren Stellen Zusätze Barbos mit der Bemerkung: donatum dominae Lucretiae.

5) Vgl. Tomassetti G., Il palazzo Vidoni in Roma appartenente al conte Filippo Vitali p. 83, Roma 1905. Hier möge das Epigramm des P. Contuccio Contucci (Parte III Arcad. Carm. 117) auf die Statue der Lucrezia Platz finden: Seu fuerim Matrona potens, seu verius olim / Nobilis e Latiis una Deabus eram, / Quae trunco rubeo Vultu Lucretia dicor, / Nota Pudicitiae nomine facta Nurus, / Gratulor: at tanto reddant cum nomine formam, / Tarquinio placuit qua prius illa Duci.

6) Gregorovius VII[3] 639 und Pastor III[3—4] 245.

7) Diarium Johannis Burchardi par L. Thuasne I 256 und 305.

legentlich der Romfahrt des Herzogs Ercole von Ferrara im Frühling 1492. Dreiunddreißig Kürassiere, zweihundert Ritter und vierzig Soldaten bildeten sein Gefolge. Als erster weltlicher Fürst wurde er während seines dreiwöchentlichen Aufenthaltes im Palaste beherbergt, von zwei Kardinälen in prunkvollem Zuge dahin geleitet. Auch die Basilika ehrte der Herzog am Markustage mit seinem Besuche.[1])

Von dem Throne Innozenz' VIII. nahm Alexander VI. (1492—1503) Besitz. Mit großem Pomp wallte der schon als Kardinal lasterhafte Papst von St. Peter zum Possesso nach dem Lateran. Vor der Markusbasilika hatte man ihm zu Ehren zwei Triumphbögen errichtet. Der eine stellte einen Springbrunnen in Gestalt eines Ochsen dar, von dessen Rachen, Hörnern, Augen, Ohren und Nasenlöchern Wasser hervorquoll, während von der Stirne Wein herunterfloß.[2]) Nur einmal noch kam Alexander nach San Marco, als er hier am 25. April 1493 in Anwesenheit der Kardinäle und des römischen Klerus unter den Klängen des Te Deum seine Liga mit Venedig, Mailand, Siena, Ferrara und Mantua feierlich verkünden ließ.[3]) Den Palast selbst hat er als Papst nie betreten. Er weilte lieber in den glanzvollen Borja-Zimmern des Vatikans oder in der durch einen Korridor damit verbundenen Engelsburg, die er zu einer eigentlichen Festung im großen Stile umschuf. Seine Bautätigkeit war überhaupt der Neugestaltung des Leoninischen Stadtteiles gewidmet, in welchem sich seitdem durch mehrere Jahrzehnte das Hauptleben Roms abwickelte.[4])

Ein Ereignis dieses Pontifikates ist für uns noch denkwürdig, der kriegerische Rombesuch Karls VIII. von Frankreich auf seinem Eroberungszuge nach Neapel. Das französische Königtum schien sich dem erstrebten Ziele, dem Kaisertum und der Weltmonarchie zu nähern. Der Borja-Papst befand sich in einer verzweifelten Lage. Er verweigerte nicht nur standhaft die Investitur Neapels, sondern anfangs auch den freien Zug durch den Kirchenstaat, mußte aber schließlich sogar einwilligen, dem allerchristlichsten Herrscher mit seiner siegreich vordringenden Armee Einlaß in die ewige Stadt zu gewähren. Einige französisch gesinnte Kardinäle begehrten, daß der König im Vatikan wohne, jedoch bestimmte man zu seiner Residenz den Palast von San Marco. Der Einzug vollzog sich am 31. Dezember 1494 und währte von 3 Uhr nachmittags bis 9 Uhr abends. Karl VIII., finster blickend, in kriegerischem Ornate und mit einem glänzenden Gefolge von Rittern und Leibwachen, wurde von acht Kardinälen, darunter dem neuen Titelinhaber von San Marco, Lorenzo Cibo, von der Porta del Popolo durch den Corso geleitet. Die Strecke vom Arco di Portogallo bis San Marco war durch Laternen und Fackeln erleuchtet, welche der geängstigten Bürgerschaft die Kriegerscharen, ihre Waffen und Rosse über ihr natürliches Maß größer erscheinen ließen. Was am meisten Bewunderung, aber auch Bangen erregte, war die französische Artillerie. Mehr als 36 Kanonen, jede 8 Fuß lang und 6000 Pfund schwer, fuhren auf Wagengestellen daher, außerdem Feldschlangen und Falkonette. Ein Teil des Geschützparkes wurde vor dem königlichen Quartier, um den Markuspalast herum aufgestellt, Fußtruppen

[1]) Diarium Burchardi I 462 und 472. Hiezu Frizzi A., Memorie per la storia di Ferrara sec. ediz. IV 163.
[2]) Diarium Burchardi II 620.
[3]) Tommasini, Diario di Infessura 284; Diarium Burchardi II 66.
[4]) Vgl. Pastor III[3—4] 530.

besetzten alle wichtigen Punkte der Stadt.[1]) Das düstere Gebäude mit der schwerfälligen Kraft seiner Linien nahm sich wie ein Festungslager aus, welches der Monarch durch Niederreißung einiger benachbarter Häuser noch vergrößern ließ.[2]) Das Innere glich zum Teil einer Kaserne. Die Säle, erhellt durch Fackeln, die aus Heubüscheln gebildet wurden, waren angefüllt mit Strohsäcken, die Prachträume hatten nach dem Berichte des päpstlichen Zeremonienmeisters das Aussehen von förmlichen «Schweineställen».[3])

Hier empfing Karl VIII. am Neujahrstage 1495 den Besuch der Kardinäle, ohne ihnen die gebührenden Gegenehren zu erweisen. Hochmütig verlangte er die Übergabe der Engelsburg, wohin sich der Papst zurückgezogen hatte. Zweimal stand die Artillerie zum Aufbruche gegen den von päpstlichen Truppen besetzten Borgo bereit, der König soll sogar schon den Befehl erteilt haben, vom Turme des Palazzo di San Marco das Kastell zu beschießen.[4]) Lange verhandelte man über einen Vergleich, der endlich am 15. Jänner zustande kam und Alexander aus der ärgsten Bedrängnis befreite. Tags darauf übersiedelte der junge Herrscher, der päpstlichen Einladung gemäß, in den Vatikan, am 19. Jänner leistete er die Obedienz. Sechs Tage später ritten Papst und König in festlichem Gepränge öffentlich durch Rom, hernach bezog letzterer wieder den Markuspalast.[5])

Am 28. Jänner eilten die Franzosen südwärts zur kühnen Eroberung von Neapel, die bekanntlich mit allen hochfliegenden Plänen ihres Königs in nichts zerrann. Lange zitterte der Schrecken, den das Erscheinen der roh plündernden und mordenden Soldatesca verursacht hatte, in der Bevölkerung nach. Am Palazzo di San Marco sah man noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein Andenken an diesen Aufenthalt Karls VIII., sein rechts oberhalb des Einganges an der Piazza di Venezia aufgemaltes Wappen, welches während des Sacco vom Jahre 1527 beschädigt und 1715 vom venezianischen Gesandten Duodo anläßlich der Erweiterung eines Fensters zu einer Art Balkon vollends getilgt wurde.[6])

Das Erbe des Borja-Papstes übernahm nach der kurzen Zwischenregierung Pius' III. der geniale Rovere-Papst Julius II. (1503—1513), der Neubegründer des Kirchenstaates und der Wiedererneuerer des päpstlichen Mäzenates auf dem Gebiete der Kunst. Wie Paul II. der Basilika San Marco, blieb er seiner ehemaligen Titelkirche S. Pietro in Vincoli, neben der er gewohnt hatte, anhänglich; er wandte nicht nur dem Gotteshause seine Fürsorge zu, sondern baute ihm zur Seite einen neuen Palast.[7]) Wiederholt begab er sich bei besonderen Anlässen dahin, aß dort zu Mittag oder blieb längere Zeit. Zweimal nahm Julius II. auch im Markuspalaste mehrere Tage Residenz, weniger aus Neigung für die Lage als vielmehr des Besuches seines Lieblingsnepoten Galeotto della Rovere halber. Dieser feingebildete Kirchenfürst erfreute sich, obwohl Inhaber von S. Pietro in Vincoli, des Wohnrechtes bei San Marco,[8]) da durch den Tod des Titulars Lorenzo Cibo eine Vakanz eingetreten war. Im März 1504 zog er nach dem Konsistorium im Vatikan,

[1]) Vgl. Diario Romano di Sebastiano di Branca Tedallini, hrsg. von Piccolomini P. in der Neuausgabe von Muratori, Rer. ital. script. tom. 23 parte III 289. Hiezu Pastor III$^{3-4}$ 345.

[2]) Annali Veneti del senatore Domenico Malipiero im Arch. stor. Italiano tom. VII (1843) parte I 329.

[3]) Diarium Burchardi II 218.

[4]) Aufzeichnungen Gattini im Kapitelarchiv von San Marco.

[5]) Diarium Burchardi II 221, 235 und 660.

[6]) Aufzeichnungen Gattini im Kapitelarchiv von San Marco.

[7]) Pastor III$^{3-4}$ 786.

[8]) Bulle vom 6. März 1504 im vatikanischen Archiv Reg. 985 f. 111.

wo ihm der Purpur verliehen wurde, in Begleitung von 25 Kardinälen, des kaiserlichen und venezianischen Gesandten feierlich in den Palast ein und gab in der Sala del Mappamondo auf zwei langen Tischen ein Festmahl.[1]) Bald darauf, am 25. März kam Julius II., um ein geheimes Konsistorium abzuhalten und bis zum 30. März zu verweilen.[2]) Einen Monat später, am Tage des heiligen Markus erneuerte er seinen Besuch; 25 Kardinäle waren in der Basilika versammelt. Nach der Pontifikalmesse fand eine Tafel statt, an welcher außer dem Papste drei Purpurträger teilnahmen. Anschließend daran wurde im Riesensaal ein Theaterstück aufgeführt; ein Knabe trug zum Lobe des Statthalters Christi treffliche Verse vor.[3]) Am 1. Mai verließ er die Burg Pauls II. und kehrte nach kurzem Aufenthalt in dem von ihm erweiterten Klosterpalaste neben der Basilika SS. Apostoli in den Vatikan zurück.[4])

Unter den drei folgenden Päpsten trat der Palazzo di San Marco immer mehr in den Hintergrund. Weder Leo X. (1513—1521) noch Hadrian VI. (1522—1523) noch Klemens VII. (1523—1534) haben in demselben residiert oder ihn nur eines kurzen Besuches gewürdigt.[5]) Überhaupt verlor diese Gegend gegenüber anderen emporblühenden Stadtteilen sehr an Bedeutung. Das Viertel trug vielfach noch mittelalterlichen Charakter, das Gewirr enger Gassen und die kleinen Häuser gaben ihm ein Aussehen wie in den Tagen Pauls II. Ganz anders machte sich in der Leonina die moderne Zeit und mit ihr der Fortschritt geltend. Hier in der eigentlichen geistlichen Stadt, wo die Hauptkirche lag, reihten sich an die unter Sixtus IV. und Alexander VI. erbauten Paläste zahlreiche neue, zum Teil hervorragende Werke der Renaissance, bewohnt von Kardinälen, Prälaten und Hofbeamten. Auch andere Regionen, wie die Via Giulia, die breiteste und schönste Straße der Stadt, an welcher die Blüte Roms ihren Sitz hatte, und die Straßen der Geldfürsten und kleinen Bankiers erhielten fortwährend neuen Schmuck; es entstanden moderne Straßenanlagen und alles wetteiferte in der Errichtung schöner Häuser, welche mit ihren bemalten Fassaden, Stuckverzierungen, Bildnissen und anderen Ornamenten den finster-düsteren Eindruck des mittelalterlichen Rom allmählich verwischten.[6])

So wuchs die ewige Stadt unter Leo X., dem hochbegabten, freigebigen und stets heiteren Mediceer, der dem schönheitstrunkenen Zeitalter der Hochrenaissance den Namen lieh, wunderbar heran. Und schon bald nach Leos Scheiden, welches auch das Ende des umfassenden Mäzenatentums des Papsttums bedeutet, sollte dieser glänzende literarische und künstlerische Schauplatz mit einem Schlag zur pesthauchenden Einöde werden. Der Sacco vom Jahre 1527 brachte Rom unerhörte Greuel: Mord, Raub, Brandschatzung, Hungersnot und Pest.[7]) Acht Tage wütete das undisziplinierte Kriegsvolk Karls V. mit beispiellosem Vandalismus. Häuser, Paläste und Kirchen wurden verwüstet, ihrer Kost-

[1]) Dieser Saal wird im Diarium Burchardi III 322 und 337 als «tertia aula» bezeichnet.

[2]) Diarium Burchardi III 343 und Sanuto Marino, Diarii V 1059.

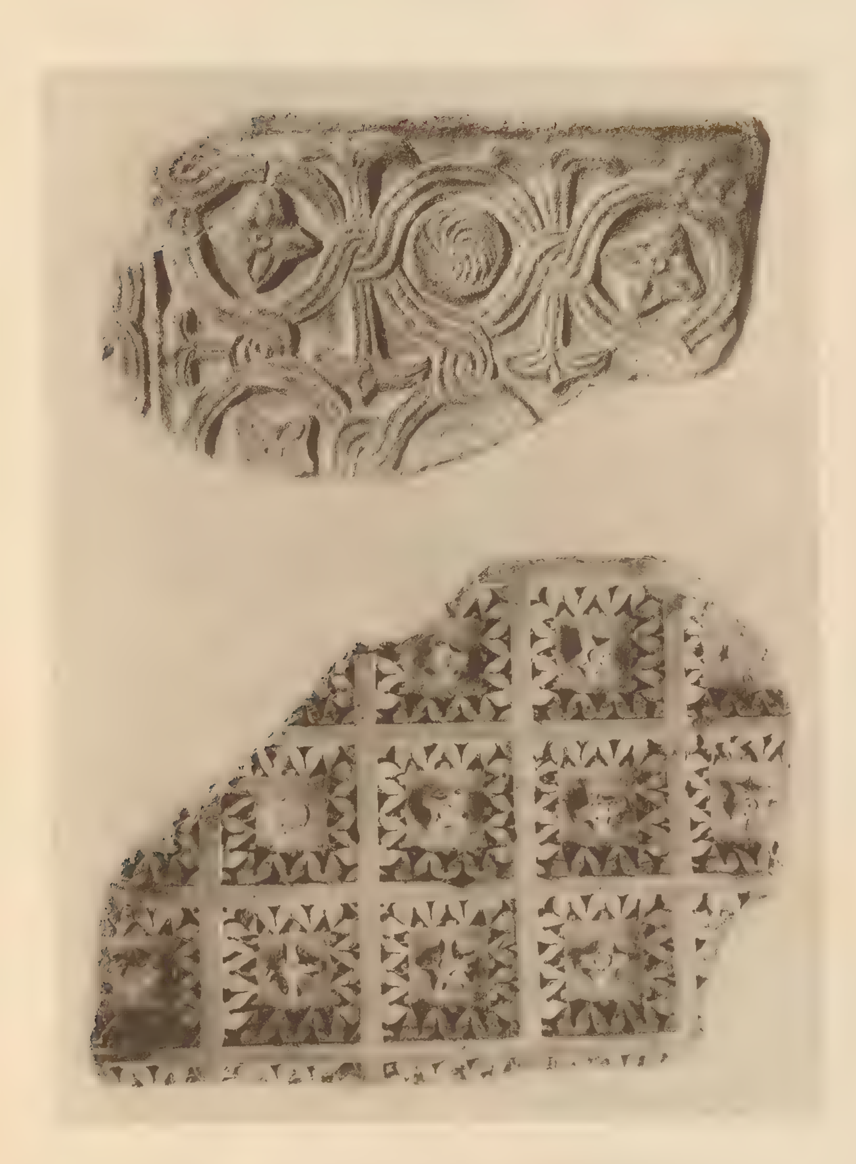
[3]) «Post prandium, in prima aula factum fuit spectaculum quoddam ad instantiam Magistri Creoli calzettarii, quod non erat neque tragedia neque comedia, sed quedam inventiva ad laudem Pape et gloriam suam, in qua quidam puer novem annorum vel minor fuit Mercurius, qui multa optime dixit cum singulari gratia, affabilitate et gestis convenientibus.» Diarium Burchardi III 352.

[4]) Diarium Burchardi III 353.

[5]) Wenigstens berichten die von mir genau durchgearbeiteten Diarien der päpstlichen Zeremonienmeister im vatikanischen Archiv darüber nichts.

[6]) Reumont A. v., Geschichte der Stadt Rom III^{b} 447 ff. und Pastor a. a. O. IV^{a} 387 ff.

[7]) Die beste Schilderung bei Pastor IV^{b} 268 ff.



Architekturfragmente, eingemauert in der Vorhalle von S. Marco.

barkeiten beraubt, so daß zuletzt kaum mehr ein Gebäude unverletzt blieb. Der Mediceer Klemens VII., der «unheilvollste aller Päpste», unter dem die Freiheit Italiens und die religiöse Einheit der abendländischen Kirche zunichte wurde, gedachte zwei Tage vor der Erstürmung in den Markuspalast zu übersiedeln, um den Bewohnern Vertrauen einzuflößen.[1]) Das Vorhaben machte mutvollen Eindruck, kam aber nicht zur Ausführung, da der Papst sich lieber der Engelsburg anvertraute. Dahin flohen auch mehrere Kardinäle, darunter der Titular Francesco Pisani von San Marco. Die Basilika teilte das Schicksal der übrigen Kirchen, der verwaiste Palazzo diente den wilden Horden als Kaserne.[2])

Als wieder geordnete Verhältnisse zurückkehrten, bot die Stadt ein erschütterndes Bild des Jammers und Elendes: überall Ruinen, der Wohlstand vernichtet, die Einwohnerzahl von 55.000 auf 32.000 herabgedrückt. Ergreifend war es, als ein frommer Hauptmann des kaiserlichen Heeres, namens Julianus de Castillo, die von den Soldaten bis nach Neapel verschleppten Reliquien, soweit er ihrer habhaft werden konnte, nach Rom zurückbrachte, um sie den schrecklich zugerichteten Gotteshäusern wiederzugeben. Die Reliquien von St. Peter wurden von einem vom Papste deputierten Bischofe am 21. November 1528 in der Markuskirche übernommen und fünf Tage später in feierlicher Prozession in die Basilika des Apostelfürsten übertragen. Den Zug eröffnete der Klerus mit Wachslichtern, dann folgte auf den Schultern der Kanoniker von San Marco das reich geschmückte Tabernakel mit den Wunderschätzen, dahinter schritt eine riesige Volksmenge, ebenfalls mit Lichtern. So ging es durch die einsame und verödete Via Papalis; in die Gebete und Loblieder der Priester mischten sich die dankenden Klänge der Kirchenglocken und die Salutschüsse der Geschütze der Engelsburg.[3])

Noch unter Klemens VII. ward eifrig an der Herstellung der Stadt gearbeitet und es ist in verhältnismäßig kurzer Zeit vieles geschehen. Was noch zu tun übrig blieb, verrichtete der Farnese Paul III., dem auch der Palazzo di San Marco ein Wiederaufleben, die Inaugurierung einer neuen Blüteperiode verdankt.

Als «stantia estiva» hatte Paul II. die Burg am Abhange des Kapitols seinen Nachfolgern hinterlassen; keiner von ihnen bis zur Thronerhebung des Kardinals Farnese hielt dort im Sommer Hof, wenige nur nutzten das apostolische Gut überhaupt aus. Es wäre wahrscheinlich frühzeitig verfallen, wenn ihm der Barbo-Papst nicht noch eine zweite Bestimmung zugedacht hätte. Die Titelkardinäle von San Marco waren in diesen sechs Jahrzehnten die einzigen Hüter und ständigen Bewohner des Palastes, durch sie erhielt er Leben und teilweise auch weitere Ausgestaltung.

Den Nepoten Pauls II., Marco Barbo kennen wir bereits flüchtig. Er war ein ebenso gelehrter wie frommer und uneigennütziger Mann, der fast sein ganzes Einkommen unter die Armen verteilte. Eine schöne Bibliothek bildete die einzige Zierde seiner Appartements. Von Sixtus IV. als Legat nach Deutschland, Polen, Ungarn und Böhmen geschickt, rief er unermüdlich, aber erfolglos zum einträchtigen Kampfe gegen den Halbmond auf. Dem Hospiz der Deutschen in Rom war er ein besonderer Förderer, er darf als der erste

[1]) Orano D., Il Sacco di Roma vol. I. I ricordi di Marcello Alberini 240, Roma 1901.

[2]) Aufzeichnungen Gattini im Kapitelarchiv von San Marco.

[3]) Nach der Schilderung im «Instrumentum relationis reliquiarum a militibus Borbonii ab urbe extractarum» im vatik. Achiv Arm. XV tom. 44. Hier auch die Aufzählung der Reliquien. Das Diarium caerim., Arm. XIII tom. 24 f. 155^b, erwähnt die bloße Tatsache. Vgl. hiezu auch Torrigio F. M., Le sacre grotte Vaticane 255, Roma 1639.

Protektor der Anima aus dem Kardinalskolleg angesehen werden.[1]) Im Jahre 1478 auf den Suburbikarstuhl von Präneste gesetzt, behielt er San Marco als Kommende. Während der unruhigen Sedisvakanz nach Sixtus' IV. Tode ließen die Kardinäle ihre Behausungen zu kleinen Festungen umgestalten, einige sogar Artillerie herbeiholen.[2]) Barbos kluges Eingreifen hinderte den Ausbruch eines drohenden Bürgerkrieges. Im Konklave brachte ihm gleich das erste Skrutinium elf Stimmen; er wäre der Gegenpartei sehr gefährlich geworden, wenn er den Kardinal Giovanni d' Aragona, den Sohn König Ferrantes von Neapel, durch die Zusicherung des Palazzo di San Marco bestochen hätte. Um diesen Lohn versprach nämlich der Wahlmacher Giuliano della Rovere weiteren Stimmenzuwachs. Der sittenstrenge Barbo wies aber das simonistische Ansinnen zurück und bemerkte zugleich, sein Palast sei fester als die Engelsburg, die aragonische Königsfamilie könnte durch den Besitz desselben leicht verleitet werden, sich zum Herrn der Stadt aufzuwerfen und den Kirchenstaat zu zerstören.[3]) Unter Innozenz VIII. trat der Kardinal öffentlich nicht mehr stark hervor. Der Weiterbau des Palastes war ihm allein überlassen. Für die Markuskirche stiftete er einen skulpturenreichen Altarschrein, ein gemeinsames Werk von Mino da Fiesole und Giovanni Dalmata, welchen er am 28. Juni 1476 einweihte.[4]) Die Erträgnisse des Kapitels wurden durch reichliche Schenkungen erhöht. Am 2. März 1491 schied Marco Barbo als einer der größten Wohltäter von Kirche und Palast aus dem Leben.[5])

Ihm folgte Lorenzo Cibo, Erzbischof von Benevent, der Sohn von Innozenz' VIII. Bruder Maurizio. Alljährlich nach der kirchlichen Feier zu Ehren des heiligen Markus lud er die Kardinäle und Prälaten in den Palast,[6]) dessen bauliche Ausschmückung er ebenfalls gefördert hat. Cibo starb am 21. Dezember 1503. Sein Leichnam wurde in der Sala del Mappamondo zur Schau gestellt; Mönche verrichteten die Totengebete. Zur Leichenfeier erschienen 15 Kardinäle.[7])

Der bedeutendste unter den Titularen jener Zeit war Domenico Grimani, der Sohn des Dogen Antonio von Venedig. Seit 1493 Mitglied des Kirchensenates, ragte er durch Frömmigkeit, tiefes Wissen, feinsinniges Kunstverständnis und große Liberalität hervor.[8]) Er wohnte anfangs im Hause des Pietro Romano bei S. Maria sopra Minerva und sammelte schon damals Altertumsschätze und Kunstgegenstände, die einen Wert von 15.000 bis 20.000 Dukaten repräsentierten.[9]) Obwohl seit 1504 Titular von San Marco, war Grimani der Palazzo verschlossen, da, wie früher erwähnt wurde, der päpstliche Nepote Galeotto della Rovere dort wohnte. Erst am 30. Mai 1505, an welchem Tage dieser von der Can-

---

[1]) Schmidlin J., Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell' Anima 90, Freiburg 1906.

[2]) Auch die Gegend von San Marco war gefährdet. Tommasini O., Il Diario di Stefano Infessura. Studio preparativo alla nuova edizione di esso, Arch. della R. soc. Rom. di stor. patria XI (1888) 620.

[3]) Tommasini, Il Diario di Infessura, nuova edizione a. a. O. 170.

[4]) Das für die Entstehungsgeschichte des Kunstwerkes sehr wichtige Datum der Konsekration bei Gattini im Kapitelarchiv von San Marco.

[5]) Sein Grabmal in der Markusbasilika. Vgl. über ihn Pastor a. a. O. II^{3-4} 388 und III^{3-4} 277.

[6]) Vgl. die Sitzordnung bei der Tafel im Diarium Burchardi a. a. O. III 130.

[7]) «In aula fuerunt viginti duo intorticia hinc et inde, et duo in candelabris ad caput et ad pedes.» Diarium Burchardi III 322. Eubel, Hierarchia catholica II 21 gibt das Todesdatum unbestimmt an. Am 13. Juli 1499 starb im Palaste ein Verwandter Cibos, der Erzbischof Niccolò Bucciardo. Diarium Burchardi II 546.

[8]) Tiara et purpura Veneta 80 ff. Brixiae 1761. Cicogna E. A., Delle inscrizioni Veneziane I 188, Venezia 1824.

[9]) Diarium Burchardi II 511. Diarii di Marino Sanuto VI 172 ff.

celleria Besitz ergriff, konnte der venezianische Kardinal die von seinem Heimatsgenossen erbaute Papstburg beziehen,[1]) die er durch manche Neuerung schöner gestaltete. Später zum Suburbikarbischof von Albano, dann von Porto ernannt, behielt er Titel und Palast als Kommende weiter. In der Basilika restaurierte er den Boden und errichtete für seine Familiaren eine Grabstätte.[2]) An der Kurie genoß der tugendhafte und gelehrte Kardinal hohes Ansehen. Er starb am 27. August 1523.[3]) Seine beiden Testamente gewähren einen interessanten Einblick in die künstlerischen und wissenschaftlichen Sammlungen, die er im Laufe der Jahre in dem Markuspalaste aufgespeichert hatte. Neben wunderbaren Gold- und Silbervasen finden wir Gemmen, Edelsteine, Bronzen, Teppiche, reizende Marmorfiguren, Kaiserbüsten, Inschriften, Malereien und vor allem eine Bibliothek von 15.000 Bänden mit lateinischen, italienischen, griechischen, hebräischen, chaldäischen und armenischen Handschriften, welche, für das Kloster Sant' Antonio in Venedig bestimmt, alle im Jahre 1687 einem vernichtenden Brande zum Opfer gefallen sind.[4]) Das Prunkstück der Sammlung bildete das heute so berühmte Breviarium Grimani, welches die altehrwürdige Biblioteca Marciana wie ein unantastbares Heiligtum ängstlich hütet.[5]) Seit Paul II. hat der Palast eine solche Fülle von Schätzen nicht mehr beherbergt und nie wieder sollte er sich so glanzvollen Schmuckes erfreuen. Wie mit Leo X. für Rom, ähnlich endeten

[1]) Diarium Burchardi III 391.

[2]) Vgl. Giuriato G., Memorie Venete nei monumenti di Roma, Estr. dall' Arch. Veneto Serie II tom. 25 ff., p. 12.

[3]) Sein Körper wurde nach Venedig überführt.

[4]) Das Verzeichnis der Handschriften in Bibliothecae Venetae manuscriptae publicae et privatae opera J. Philippi Tomasini p. 1, Utini 1650. Über die Kunstschätze Grimanis, die sich mit den Sammlungen im Kapitol und Vatikan messen konnten (Müntz E., Histoire de l'art pendant la Renaissance II 291), gedenke ich an anderem Orte näheres aus meinen archivalischen Forschungen mitzuteilen.

[5]) Eine Faksimile-Ausgabe veranstalteten 1862 Perini A. und Zanotto F., eine prachtvolle Neuausgabe von Morpurgo S. und Scato de Vries, Leiden 1904 ff., ist im Erscheinen begriffen.

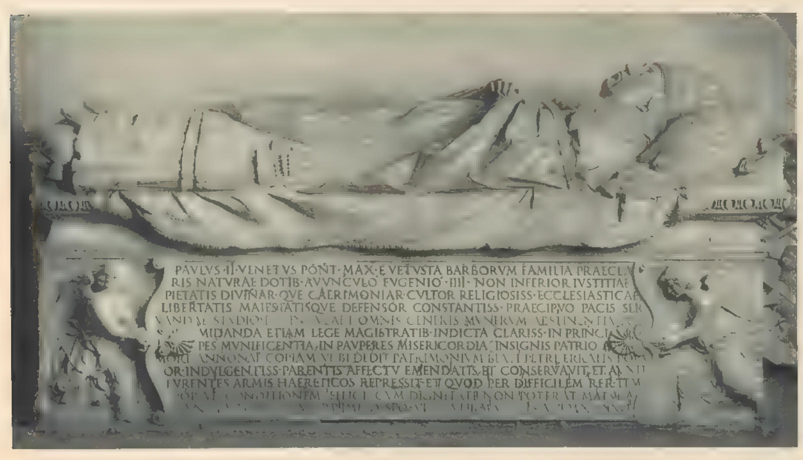


Fig. 51. Grabmal Pauls II. in den vatikanischen Grotten.

mit Domenico Grimani für den Palazzo di San Marco die Tage des goldenen Zeitalters der Renaissance.

Wieder folgte ein Venezianer, Marco Cornaro. Er gehörte zu den Vertrauten Leos X., mit dem er die Freuden der Jagd genoß. Durchaus weltlich gesinnt, erschien er zu diesem Vergnügen in scharlachrotem, kurzem Wams und mit einem spanischen Hute.[1]) Klemens VII. verlieh ihm den Titel von San Marco, doch starb er schon fünf Monate nach der Besitzergreifung, im Jahre 1524 in Venedig.

Francesco Pisani, ebenfalls ein Sohn der Lagunenstadt, erfreute sich durch 46 Jahre der Nutznießung des Palazzo, in dem er mit einer aus 130 Köpfen bestehenden Familie Hof hielt.[2]) Der Sacco di Roma beraubte ihn durch viele Monate der persönlichen Freiheit, da er einer von den sechs Geißeln war, welche Klemens VII. dem Kaiser hatte stellen müssen. Seine Fürsorge galt in der Folge mehr der Basilika als dem Palaste, welche durch die große Überschwemmung des Jahres 1530 sehr stark geschädigt worden war. Er bereicherte sie mit Paramenten und Benefizien und reformierte die veralteten Statuten des Kapitels.[3]) Acht Kardinäle hat er durch Mitwahl zur Tiara emporheben helfen. Im Kollegium genoß er als dessen Dekan allgemeine Verehrung. Wenn man mit ihm sprach, glaubte man ein Geschichtsbuch zu hören, so groß war sein Wissensschatz aus der Vergangenheit.[4]) Pisani starb mit der seltenen Zahl von 53 Kardinalsjahren am 28. Juni 1570. Am nächsten Tage abends wurde die Leiche in Begleitung von 100 Kerzenträgern nach San Marco übertragen;[5]) die gutbedachten Erben ließen hier ein schönes Grabmonument errichten.

Neue Blüteperiode des Palazzo di San Marco unter Paul III., Julius III., Paul IV. und Pius IV.

Rom ist nicht mehr das alte, rief der Dichter Molza aus, als er die Hauptstadt der katholischen Christenheit unter Paul III. wiedersah. Die schönheitstrunkenen Tage eines Julius II. und Leo X. waren vorüber, die Päpste vor eine andere, ernste Aufgabe gestellt, jener der Wiedererneuerung des gesamten kirchlichen Lebens, der notwendigen Reform an Haupt und Gliedern. Der Farnese-Papst (1534—1549) half zur katholischen Restauration in einer ereignisvollen Regierung den Boden ebnen und leitete in der Geschichte des Papsttums eine neue Ära ein. Inmitten dieser Tätigkeit erwies er sich aber auch als eifriger Gönner von Wissenschaft und Kunst, welche unter ihm einen reichen Nachsommer erlebte. Schon als Kardinal begann er den Farnesischen Palast, während seines Pontifikates erstand der heutige stolze Bau, der durch seine Massenwirkung entzückt.

Alexander Farnese sollte ursprünglich den Namen Alexander VII. annehmen, da er dem Borja-Papste den Purpur verdankte; er aber lehnte ab und nannte sich zu Ehren

[1]) Pastor a. a. O. IV[a] 410.

[2]) Vgl. Gnoli D., Descriptio urbis o censimento della popolazione di Roma, Arch. della R. soc. Rom. di stor. patria XVII (1894) 489. Vorher wohnte Pisani in einem Mietshause, wofür er jährlich 300 Dukaten bezahlte. Diarii di Marino Sanuto XXXIV 387.

[3]) Die neuen Satzungen aus dem Jahre 1554, zum Teil heute noch gültig, im Kapitelarchiv von San Marco.

[4]) Vgl. Albèri E., Le relazioni degli ambasciatori Veneti vol. X Serie II tom. IV 33 und 138.

[5]) «Itum fuit a porta maiori palatii per viam, in qua est domus D. Alexandri Crescentii, ad plateam Ulmi et ante ecclesiam beatae Mariae in via Lata versus Macellum Corvorum et breviori via ad plateam magnam versus portam maiorem ecclesiae [S[ti] Marci].» Vatik. Archiv, Diaria caerim. Arm. XII tom. 32 f. 134.



Apsismosaik der Bas



...silica di S. Marco.

desjenigen Papstes, unter welchem er das Licht der Welt erblickt hatte, Paul III.[1]) Und gleichsam wie zum weiteren Andenken an Barbo erkor er sich den halbvergessenen Palazzo di San Marco zu seinem Sommeraufenthalte. Das Bedürfnis nach einem Wechsel der Residenz im Vatikan während der heißen Zeit machte sich neuerdings wieder und immer lauter geltend. Alle diejenigen, welche am Hofe zu tun hatten, empfanden es sehr lästig, in der drückenden Hitze fortwährend die weite Strecke nach St. Peter durchlaufen zu müssen; man scheute namentlich die unmittelbar der Sonne ausgesetzten Stellen vor der Basilika und Engelsburg.[2]) Doch war das nicht der einzige Grund, warum die so zentral gelegene Papstburg wieder zu Ehren kam. Der Hauptzweck Pauls III. ging dahin, dieselbe vom Giardino aus durch einen gedeckten Korridor mit der Höhe von Aracoeli zu verbinden, um hier zu genießen, was die Tiefe nicht bieten konnte, den erfrischenden Hauch der Tramontana, die herrliche Rundsicht über Stadt und Land. Vier Monate nach seiner Thronbesteigung ließ er die Arbeiten beginnen und oben an der Stelle des heutigen Viktor Emanuel-Monumentes unter großem Kostenaufwande einen palastartigen Neubau mit einem Aussichtsturme aufführen. Der Garten sowie ein Teil des Klosters und Krankenhauses von S. Maria in Aracoeli mußten dazu herhalten.[3]) Die ganze Anlage erhöhte Wert und Bedeutung des Markuspalastes und gestaltete ihn erst zu einer angenehmen, abwechslungsreichen Nebenresidenz, welche bis zur Erbauung des Quirinals auch von den folgenden Päpsten im Sommer öfters besucht wurde.

Jahr für Jahr übersiedelte Paul III., wann die heißen Tage anfingen, vom Vatikan nach San Marco, manchmal schon im Mai, in der Regel erst im Juni, und er blieb fast ununterbrochen hier bis in den September hinein, einmal sogar bis zum Oktober;[4]) nachher bezog er die eigentliche Villeggiatura in Frascati, Viterbo, Ostia oder Magliana. Um ungesehen zur Torre von Aracoeli zu gelangen, ließ er die Loggien des Giardino zum Teil vermauern[5]) und machte so leider den Anfang zur Verunstaltung dieser reizenden Wandelhalle. Im Palaste hatte der Papst zwei Kapellen, eine kleine private und eine größere. Die kirchlichen Funktionen fanden abwechselnd in der Markusbasilika und in S. Maria in Aracoeli statt.[6]) Die zahlreichen Konsistorien — ich zählte deren 70 — wurden entweder in der «Aula secunda» (Sala dei cinque lustri), wo der päpstliche Thron an dem gegen die Piazza della Conca (Piazza di Venezia) zugekehrten Saalende errichtet war, oder in dem westlich anstoßenden Riesenraume, der «Aula magna et prima» gehalten, die man auch die «Königliche» nannte,[7]) weil sie ähnlich wie die Sala Regia des

[1]) Relazione del pontificato di Paolo terzo di casa Farnese, vatik. Archiv, Bolognetti 209 p. 3.

[2]) Daher tauchte später einmal der Plan auf, die Engelsbrücke mit großen Leinenvorhängen zu versehen, welche, von der Luft bewegt, Kühlung fächern sollten. Vgl. Modo di rimediare all' incommodo del ponte Sant' Angelo e degli altri, che sono in Roma, per i tempi d'estate. Vatik. Archiv, Arm. XV tom. 44 Nr. 58.

[3]) Vgl. die Baurechnungen im römischen Staatsarchiv, Faszikel «Palazzo apostolico a S. Marco 1466—1593». Hiezu Lanciani a. a. O. II 55 und Casimiro P. F., Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma p. 468, Roma 1736.

[4]) Zum erstenmal kam er am 11. April 1535 nach San Marco, doch verweilte er nur eine Nacht. Am 2. Juni kehrte er wieder und blieb «ad evitandum calores» bis zum 3. September. Vgl. vatik. Archiv, Diaria caerim. Arm. XIII tom. 21 (1534—1537) und für die übrigen Jahre Arm. XII tom. 29, 57 und 58.

[5]) Vgl. Gatti in Gli studî in Italia VII (1884) 179 Anm. 1; außerdem Gnoli D., Il palazzetto di Venezia a. a. O. Die Torre wurde 1548 durch einen Blitzschlag beschädigt und mußte neu aufgerichtet werden. Lanciani II 57.

[6]) Vgl. die Diarien der Cappella Sistina in der vatikanischen Bibliothek. Die Kapelle sang unter Paul III. häufig in San Marco.

[7]) Vgl. Diaria caerim. Arm. XII tom. 34 f. 35 und Arm. XIII tom. 21 f. 90 und 189^{b}.

Vatikans zum feierlichen Empfang der Gesandten der europäischen Mächte diente. Hier nahm der Papst am 4. Juli 1537 von einem Orator aus Polen die Erneuerung des Gehorsams entgegen und verlieh ihm am 15. August die Ritterwürde. Am 14. August 1535 leistete der Nepote Alexander Farnese den Eid auf das ihm erteilte Vizekanzleramt, Jean du Bellay bekam im gleichen Jahre im Markuspalaste den roten Hut, zwei Jahre später Ridolfo Pio de Carpi, eine der Stützen des Ignatius von Loyola bei der Gründung seines Institutes.

In denselben Räumen wickelten sich hochwichtige politische und kirchliche Beratungen ab, so über die Türkengefahr, die Zusammenkunft zwischen Karl V. und Paul III., über die Reform der Kurie und die Einberufung des Konzils.[1]) Ebenda erfolgte die Bestimmung des Bischofs Tommaso Campeggi von Feltre zum Kolloquium von Worms 1540 und vier Jahre hernach die Ernennung der Kardinäle Giovanni Morone und Marino Grimani zu Legaten beim Kaiser und bei König Franz von Frankreich zur Förderung des Friedens. Am 26. Juni 1546 unterzeichnete der Papst im Palaste das bekannte Bündnis mit Karl V. zur Niederwerfung der protestantischen Macht im schmalkaldischen Kriege.[2]) Wiederholt ordnete er zur Erflehung des Friedens unter den christlichen Fürsten und zur Abwendung der Bedrängnis durch die Macht des Halbmondes Prozessionen an, welche von der Markusbasilika ausgingen, und er nahm öfters selbst, zu Fuß einherschreitend, an solchen Umzügen teil. Auch die Fronleichnamsprozession des Jahres 1549 wurde hier abgehalten.[3])

Der regelmäßige Aufenthalt des Papstes in den Palästen von San Marco und Aracoeli brachte dem ganzen Stadtteil einen merklichen Aufschwung. Noch saß zwar die Blüte der Nobilität wegen der Nähe des vatikanischen Hofes in den Regionen Ponte, Parione und Eustachio, aber auch der Rione Pigna hatte seine vornehmen und reichen Geschlechter, wie die der Astalli, Altieri, Muti und Benzoni. Ständig wuchs die Volkszahl und der Verkehr steigerte sich zusehends.[4]) Im Jahre 1541 ließ sich in unmittelbarer Nähe der päpstlichen Sommerresidenz bei den kleinen Kirchen S. Maria della Strada und S. Andrea della Fratta (oder S. Andrea in Pallacine) der heilige Ignatius von Loyola nieder, denn er wollte in einem belebten Viertel sein, wo er viele gute Werke vollbringen konnte. Aus dieser Gründung entstand das Profeßhaus der Jesuiten, an dessen Stelle später Odoardo Farnese einen Neubau setzte. Daneben begann Alexander Farnese 1568 den Bau der Kirche Gesù,[5]) wodurch die ganze Umgebung ein moderneres Antlitz erhielt.

Paul III. selbst trug zur Verschönerung des um sein Sommerheim gelegenen Viertels vieles bei. Auf ihn geht die Anlage des breiten Aufganges auf das Kapitol von Nordwest her sowie die Erweiterung der Piazza di San Marco durch Niederlegung mehrerer

---

[1]) Vgl. außer den zitierten Diarien die Konsistorialakten im vatik. Archiv, Acta miscell. 19 f. 266[b] ff., und Concilium Tridentinum nova collectio IV[a] (ed. St. Ehses) 26 ff., 125 ff., 233 ff., 364 ff., Friburgi B. 1904.

[2]) Vgl. Pastor L., Der Ursprung des schmalkaldischen Krieges und das Bündnis zwischen Papst Paul III. und Kaiser Karl V., Hist. polit. Blätter, Bd. 141 (1908) 225 ff.

[3]) «Papa Paolo portò lo corpo di Christo con 23 cardinali, riescì per la porta denanzi [di San Marco] et entrò dalla conca.» Diario di Cola Colleine im Archiv des Kapitols, Diarî di Roma Cred[e] XIV tom. 7 f. 10.

[4]) Vgl. Tacchi-Venturi Pietro, Note storiche e topografiche di Roma nel sec. XVI in Studi e documenti di storia e diritto XX (1899) 304.

[5]) Man brauchte hiezu den Grund eines den Altieri gehörigen Hauses. In den Verhandlungen über das Kaufgeschäft wurde hervorgehoben, daß das zu errichtende Gotteshaus «in luogo di Roma così bello» sowohl dem Palazzo di San Marco als der Piazza degl' Altieri zur Zierde gereiche. Tacchi-Venturi a. a. O. 349.

Häuser zurück.[1]) Im Jahre 1538 ließ er die Via Lata regulieren und erhob von den anwohnenden Grundbesitzern, denen daraus ein Vorteil erwuchs, einen entsprechenden Beitrag; die zur Bemessung desselben berufene Schätzungskommission taxierte den Markuspalast mit dem Garten wegen seiner freien Aussicht bis Porta del Popolo von allen 116 Bauobjekten mit der höchsten Quote, stellte ihn demnach als das wertvollste Grundstück auf dem damaligen Corso hin.[2]) Ebenso kam die Bautätigkeit, welche der Papst zwei Jahre vorher anläßlich des Einzuges Kaiser Karls V. entwickelte, dieser Region außerordentlich zustatten. Die ganze Weglinie vom Anfange der Via Appia bis zum Forum Romanum, über die Salita di Marforio nach San Marco und herüber zur Engelsbrücke wurde geebnet und teilweise erweitert, um aus ihr eine des Siegers von Tunis würdige Triumphstraße zu bilden.

Am 5. April 1536 nahte Karl V. der Siebenhügelstadt, welche sein Kriegsheer neun Jahre zuvor so schrecklich verwüstet hatte. Beim Kirchlein Domine quo vadis bot das heilige Kolleg dem Befreier Italiens von der Türkennot den Willkommengruß. Er trug ein einfaches violettes Samtwams und einen goldverschnürten Hut von derselben Farbe, während sein Gefolge im höchsten Glanze erschien. Der Zug bewegte sich durch die antiken Triumphbögen auf dem Forum und der Via Sacra und gelangte über die neu regulierte Via di Marforio auf den eigens erweiterten Platz vor dem Markuspalaste.[3]) An der Ecke zwischen der Piazza di Venezia und der Via del Plebiscito stand ein mächtiger Bogen,[4]) fast in der Höhe des Palazzo und gebildet aus vier korinthischen Säulen zu beiden Seiten, mit reichgeschnitzten vergoldeten Kapitälen, originell erdacht vom Architekten Antonio da Sangallo und künstlerisch mit Relieffiguren und historischen Malereien ausgeschmückt durch Francesco Salviati, Martin Heemskerk und andere Kunstjünger. Die Bilder feierten die Taten des Kaisers und seines erlauchten Hauses. Man sah in Relief die Figuren von Albrecht und Maximilian auf der einen, von Rudolf und Friedrich auf der anderen Seite, neben ihnen Gefangene und Siegestrophäen, oberhalb thronend die Roma mit dem kaiserlichen und dem päpstlichen Wappen. An der inneren Wölbung des Bogens war auf Leinwand die Geschichte des afrikanischen Triumphes gemalt, in weiteren sieben durch Inschriften erläuterten Gemälden erzählte der Pinsel von den einzelnen Kämpfen in Afrika und Morea und der Krönung des Königs von Tunis durch den Kaiser. Ein letztes Bild stellte Karl V. mit der Vindicta in der Hand dar: vor ihm werfen sich christliche Sklaven, deren zerbrochene Ketten an den Füßen die erlangte Freiheit andeuten, auf die Kniee und überreichen ihm zum Danke einen Eichenkranz. Der Triumphbogen, der die übrige Dekoration der Stadt an Schönheit weit überragte, kostete 3004 Dukaten und gefiel so sehr, daß er erst im Dezember des Festjahres abgetragen

---

1) Tacchi-Venturi a. a. O. 305 Anm. 1.

2) «Lo giardino vede per insino alla porta del populo et ne piglia grande utilità. Lo palazo o vero giardino dj san marco scudi 200.» Lanciani R., La via del Corso dirizzata e abbellita nel 1538 da Paolo III im Bull. della Comm. arch. comunale 1902 p. 244. Vgl. hiezu von demselben Verf.: The golden days of the Renaissance in Rome from the pontificate of Julius II to that of Paul III, p. 114, London 1907.

3) «Quivi che hora è così gran piazza . . . sono state buttate di molte case, che facendo insola occupavano il loco, restando la piazza più magnifica et il palazzo più espedito.» Orano D., Il Sacco di Roma a. a. O. 476.

4) «L'una faccia dell' arco guarda verso la piaza dove stanno quelle conche grandi di granito per traverso et l'altra guarda dritto secondo che corre la strada della porta principale.» Forcella V., Feste in Roma nel pontificato di Paolo III p. 45, Roma 1885. Der unbekannte Verfasser des hier abgedruckten gleichzeitigen Berichtes beruft sich auf eine Abbildung des Bogens, die verloren gegangen zu sein scheint.

wurde. Giorgio Vasari sagt, ein ähnliches stolzes und wohlproportioniertes Werk, aus Holz verfertigt, sei noch nie geschaut worden; wäre es sorgfältig in Marmor ausgeführt, würde man es als die Glanzleistung unter den sieben Weltwundern aufzählen können. Bei San Marco war für den hohen Gast ein Lager zum Ausruhen hergerichtet. Die Kavalkade schlug jedoch ohne Aufenthalt, begrüßt von den Freudenschüssen der Engelsburg, die Richtung zum Vatikan ein, wo der Kaiser im Belvedere Wohnung nahm.[1])

Der Empfang Karls V. verursachte große Auslagen. Trotzdem fand Paul III. Mittel und Wege, dem Volke neue Vergnügungen zu bereiten. Zum erstenmal nach dem Sacco wurden wieder Karnevalsfeste in großem, prunkvollem Stile veranstaltet. Sie verschafften dem durch Geist und Staatsklugheit ausgezeichneten Farnesen eine ähnliche Beliebtheit, wie sie der Barbo-Papst besessen hatte. Dies zeigte sich bei seiner Rückkehr von Nizza im Jahre 1538; alles strömte am 24. Juli nachmittags hinaus vor die mit Bildern und Sinnsprüchen gezierte Porta del Popolo und in feierlicher Prozession ging es jubelnd durch den Corso zum päpstlichen Absteigequartier bei San Marco. Davor auf der Piazza della Conca erhob sich ein nicht ganz vollendeter Triumphbogen mit einer Inschrift.[2]) Auf der rechten Innenseite war der Papst zwischen Karl V. und Franz I. von Frankreich abgebildet, wie er die beiden zum Frieden mahnt; links sah man zwei Kriegshelden zu Roß, den Kaiser und den König darstellend, welche eine große Menge Fußvolkes, die Ottomanische Macht, in die Flucht trieben. In der Basilika segnete Paul III. das Volk, um hernach den Palast zu betreten, dessen östliche Eingangshalle folgende Begrüßungsverse schmückten:

Hinc olea, hinc laurus merito tua lilia cingunt
Pacificator ades, mox quoque victor eris.

Julius III. nannte sich der dem Farnese-Papst als Nachfolger gesetzte Kardinal Del Monte (1550—1555). Er besaß an der Flaminischen Straße die anmutige Vigna di Papa Giulio, ein Mittelding zwischen Palast und Villa, welches «das Ideal der Übergangszeit von der Renaissance zum Barockzeitalter» darstellt.[3]) Häufig zog er sich von den Geschäften in diesen schönen Landsitz zurück, doch pflegte er im Sommer zuweilen auch bei San Marco Residenz zu halten. Wir treffen ihn hier gleich im ersten Jahre seines Pontifikates. Am 1. Mai 1551 begab er sich, nachdem vorher in der Aula Regia vor einem eigens hergerichteten Altare das Veni creator spiritus angestimmt worden war, in Prozession zur Kirche SS. Apostoli, wo aus Anlaß der Wiedereröffnung des Konzils von Trient eine Pontifikalmesse gesungen wurde. Das kommende Jahr am 15. August nahm Julius III. im Palaste die Segnung der Goldenen Rose vor, welche sodann der Vizekämmerer in Begleitung hoher Prälaten nach S. Maria Maggiore überbrachte.[4])

Im Konklave 1555 wurde Paul IV. Carafa (1555—1559) gewählt, ein Mann «ganz Nerv mit wenig Fleisch», von musterhaftem Lebenswandel und strengem Eifer für die Reform der Kirche und die Rechte des Heiligen Stuhles. Kurz nach der Krönung ließ sich der 79jährige Greis in den Palazzo di San Marco tragen,[5]) wo er schon als Kardinal

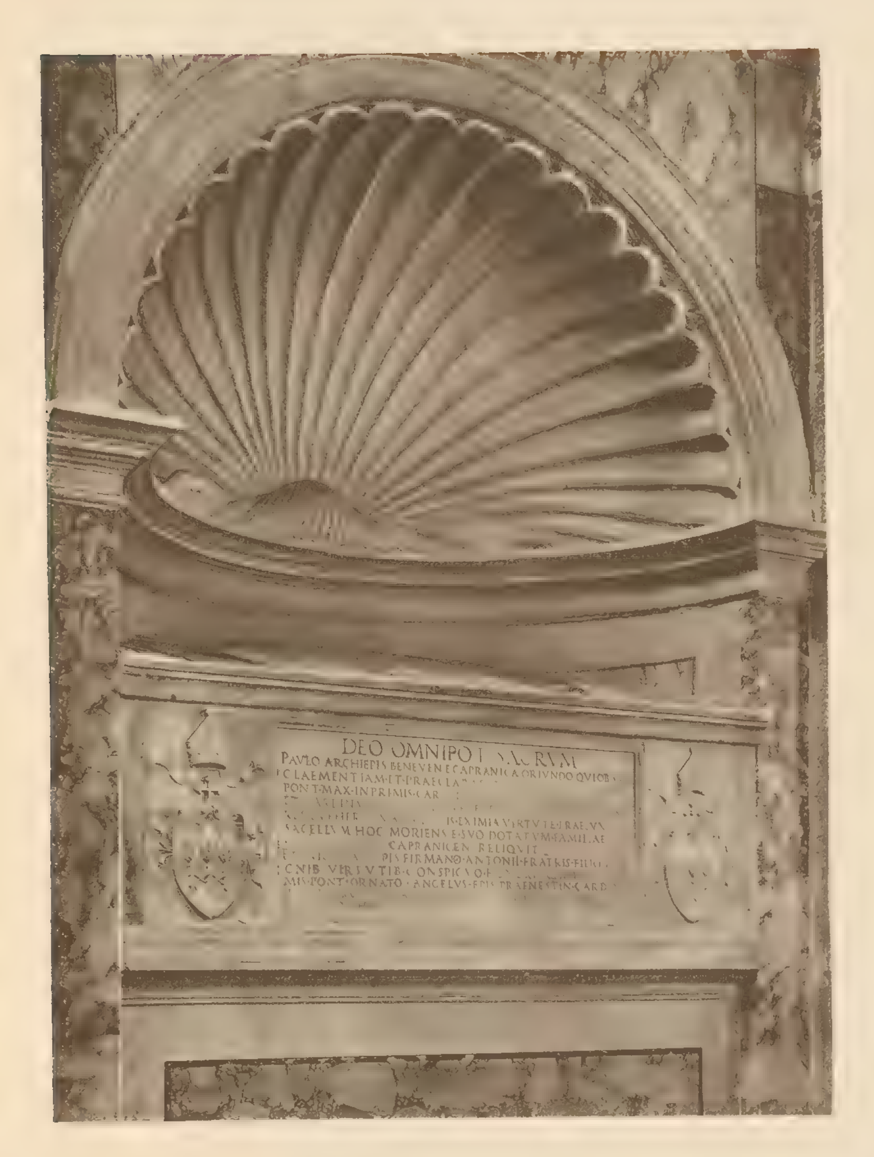
[1]) Vgl. außer den zit. Arbeiten Podestà B., Carlo V a Roma nell' a. 1536, Arch. della soc. Rom. di storia patria I (1878) 303 ff.; Lanciani, Storia degli scavi II 58 ff.; Schmarsow, Excerpte aus Fichards «Italia» a. a. O. 138.

[2]) Beschrieben bei Forcella a. a. O. 61.

[3]) Riegl A., Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen 103, Wien 1908.

[4]) Diario di Cola Colleine a. a. O. f. 14.; Diaria caerim. Arm. XII tom. 29 f. 57 ff.

[5]) «Gì in pontificale, li foro parate tutte le strade di panni de razza e lo campidoglio fece di molti fochi e tirò molta artigliaria.» Diario di Cola Colleine a. a. O. f. 27 b. Ebenso Diaria caerim. Arm. XII tom. 29 f. 168b.



Grabmal des Kardinals Paolo Capranica

im linken Seitenschiffe von S. Marco.

1537 aus den Händen Pauls III. das Pallium für das Erzbistum Chieti entgegengenommen hatte, und blieb daselbst bis zum Oktober. Am 7. Juni 1555 empfing er den Generalkapitän der Kirche Herzog Guid' Ubaldo von Urbino und überreichte ihm zwei Tage später die Insignien der Präfektur von Rom.[1]) Im August fand der feierliche Empfang des Gesandten von England statt; auf der Straße und vor dem Eingange hielten 800 Arkebusiere die Ordnung aufrecht. Bei einem Konsistorium in demselben Monate wurde, um den Kardinälen den Zutritt zu erleichtern, der Platz vor dem Palaste mit Seilen abgesperrt. Am 13. Oktober unterzeichnete der Papst die Präliminarien zu jenem unglücklichen Bunde mit Frankreich gegen die Beseitigung der spanischen Herrschaft in Neapel, welcher der ewigen Stadt beinahe einen zweiten Sacco gebracht hätte. Nach der üblichen feierlichen Besitzergreifung des Laterans ward allen Kardinälen und Gesandten in der Sala del Mappamondo, den Prälaten in der Aula Regia ein Mahl geboten.[2]) In den folgenden Jahren kam Paul IV. noch öfters; das finster-strenge Antlitz der Burg paßte zum Herrscherpapste, den alles fürchtete und nur wenige liebten. Das Schalten der mißliebigen Nepoten, die er zu spät entfernte, die Kriegsdrangsale, dazu das Entsetzen über eine Tiberüberschwemmung, infolge welcher der Markt von der Piazza Navona auf den Platz vor San Marco verlegt werden mußte,[3]) entfremdeten ihm allmählich sämtliche Stände, so daß bei seinem Tode große Unruhen ausbrachen.

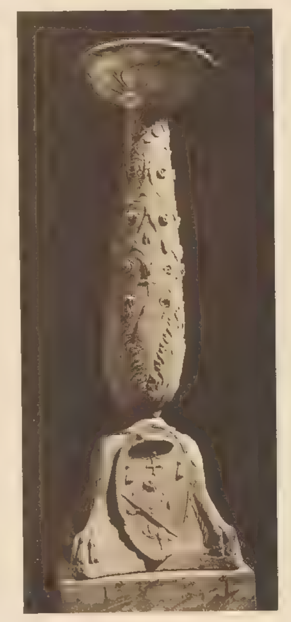


Fig. 52. Osterleuchter. Kapitelarchiv von San Marco.

Der Nachfolger, Pius IV. (1559—1565) aus dem Mailänder Geschlechte Medici, der das Konzil von Trient beendete, zeichnete sich durch innere Güte, bescheidene Herablassung, ruhiges, mildes Urteil und vor allem durch Friedensliebe aus. Aus seiner Kardinalszeit wird eine heitere Anekdote erzählt,[4]) deren Schauplatz der Palazzo di San Marco war. Anläßlich eines Mahles zur Feier des Namensfestes des Titulars Francesco Pisani ließ dieser zum Zeitvertreib der Gäste einen Knaben namens Silvio Antoniano hereinrufen, der zur Lyra mit lieblicher Grazie zu improvisieren verstand. Einer der Geladenen, Kardinal Alexander Farnese, gab dem elfjährigen Jungen ein duftendes Sträußchen mit der Aufforderung, dasselbe demjenigen von den anwesenden Purpurträgern zu überreichen, der einmal Papst werden würde. Silvio trat nach einiger Verlegenheit zu Gian Angelo Medici heran, bot ihm die Blumen und sang dessen Lob mit so dichterischem Schwunge, daß letzterer den Scherz als eine verabredete Geschichte auffaßte und sein Mißfallen aussprach. Sofort bat man ihn, selbst dem Knaben ein Motiv zu einer Improvisation an-

[1]) Cronaca di Gubbio di Don Francesco bei Muratori, Rer. ital. script., nuova ediz. tom. 21 parte IV 108.
[2]) Diaria caer. Arm. XII tom. 29 f. 169^b; Diario di Cola Colleine f. 28; Bromato, Storia di Paolo IV, p. 264.
[3]) Im Jahre 1557. Diario di Cola Colleine a. a. O. f. 35^b.
[4]) Bei Cancellieri F., Le due nuove campane di Campidoglio etc. 109, Roma 1806.

zugeben. Eben schlug im Saale die Uhr und Medici verlangte über dieses Thema ein Gedicht. Silvio soll dem Geheiße zum Staunen aller wunderbar entsprochen haben. Aus ihm wurde später selbst ein Kardinal, Medici aber bestieg den päpstlichen Thron.

Als Oberhaupt der Kirche sah er die Räume des Palastes noch oftmals wieder. Gleich nach Beginn der heißen Jahreszeit pflegte er vom Vatikan hieher zu übersiedeln,[1]) um erst Ende August oder anfangs September zurückzukehren. Zuweilen wurden der notwendigen Erholung halber die Audienzen suspendiert. Wie eifrig sich aber Pius IV. auch während des Sommers den kirchlichen Aufgaben widmete, davon zeugen die vielen Konsistorien, in welchen brennende Reformfragen zur Sprache kamen. Am 4. September 1560 ließ er sämtliche Prälaten der Kurie zusammenkommen und mahnte sie eindringlich unter Androhung von Strafen, ihrer Residenzpflicht zu genügen. In dem darauffolgenden geheimen Konsistorium verlas sein Sekretär die Bulle hierüber sowie die Dekrete betreffs des Eides der Bischöfe bei ihrer Konsekration. Die Wiedereröffnung des Konzils gab ihm am 30. Juli 1563 Anlaß, das kluge Vorgehen der Legaten, besonders des Kardinals von Lothringen, rühmend hervorzuheben und die besten Wünsche für einen gedeihlichen Verlauf der Beratungen auszudrücken. Bei dieser Gelegenheit sprach er auch über die Reform des Kardinalskollegs. Eingehend wurden im Konsistorium vom 14. Juli 1564 die Gründe der Gewährung des Laienkelches an mehrere Diözesen auseinandergesetzt; Pius IV. erklärte dem versammelten Kirchensenate, daß er, nur durch die Verhältnisse gezwungen, um größeres Übel zu verhindern, nach vorheriger Anhörung einiger Konzilsväter Kaiser Ferdinands I. Bitten nachgegeben habe. Mit warmen Gefühlen der Teilnahme brachte er im selben Konsistorium die gefährliche Erkrankung des Kaisers zur Kenntnis und lobte dessen fromme, gottergebene Gesinnung. Die bald darauf eingetroffene Todesnachricht bereitete ihm großen Schmerz; in einer allgemeinen Kongregation, die ebenfalls im Palazzo stattfand, hielt er am 5. August Ferdinand I. einen tiefempfundenen Nachruf und ordnete außergewöhnliche Exequien an, da des Habsburgers Andenken die höchste Ehrung verdiene. Die damals in vielen Ländern herrschende Pest betrachtete der Stellvertreter Christi als ein Strafgericht des Himmels und forderte in einem Konsistorium die Gläubigen zu eifrigem Gebet, zum Fasten und Almosengeben auf. Vom neuen Kaiser Maximilian II. sprach Pius IV. die Erwartung aus, daß er die Bahnen seiner Väter wandeln werde, und bewilligte demselben im Jahre 1565, obwohl selbst vom Halbmonde zur See bedrängt, ansehnliche Subsidien für den Türkenkrieg in Ungarn.[2])

Der Palast war ferner Zeuge der feierlichen Ernennung des heiligmäßigen Nepoten Karl Borromeo zum Legaten von Italien anläßlich seiner Mailänder Visitationsreise[3]) und des Kardinals Altaemps zum Legaten bei Maximilian II., der Verleihung der Titelkirchen an den berühmten Bischof Stanislaus Hosius von Ermland und an den Nuntius Zaccharia Delfino am Kaiserhofe, der Übergabe der Kardinalsinsignien an Bernardo Salviati, der Bestätigung des Abtes Johann Trattner von St. Lambrecht, eines der hervorragendsten Prälaten dieses steirischen Stiftes, der Gewährung eines Auditorats der Rota an das

[1]) «Ad evitandum estivum calorem» heißt es in den Diarien der Zeremonienmeister.

[2]) Vgl. Diaria caerim. Arm. XII tom. 29 und Acta consist. Miscell. 17 f. 63 ff. im vatik. Archiv.

[3]) Im Konsistorium vom 22. August 1565 bekam der Kardinal das Kreuz «et fuit associatus a collegio cardinalium ad principaliorem portam maioris aulae in palatio praefato, ubi peractis debitis cerimoniis omnes discesserunt». Diaria caerim. Arm. XII tom. 29 f. 387. Borromeo wohnte in der Torre d'Aracoeli. Lanciani a. a. O. III 230.

Doktorenkolleg in Mailand, der Gründung des Konsistorialarchivs und der Rehabilitation des Marc' Antonio Colonna, der, mit den Feinden des Heiligen Stuhles verschworen, von Paul IV. 1556 seiner Güter verlustig erklärt worden war. Im Konsistorium vom 17. Juli 1562 stimmte das Kolleg der Restitution zu, worauf Marc' Antonio vorgelassen wurde, um knieend dem Papste den Treueid zu schwören. In der Markusbasilika wohnten am 29. August 1563 sämtliche Kardinäle mit ihrem Oberhaupt einem Dankamte anläßlich der Einnahme von Havre de Grace, einem von den Engländern besetzten Platze der Normandie, durch den allerchristlichsten König bei. Während der Feier zogen der Klerus und die Laienbrüderschaften in Prozession nach St. Peter.

In allen Jahren seines Pontifikates fand sich Pius IV. als Sommergast bei San Marco ein. So sehr bevorzugte er die gesunde Lage, daß ihn selbst ein angebliches Attentat von den regelmäßigen Besuchen nicht abzuhalten vermochte. Es war am 2. August 1562, einem Sonntage, da fiel von der Straße aus gegen den Konsistorialsaal (Sala dei cinque lustri), den der Papst öfters zu durchwandeln pflegte, plötzlich ein Schuß; zwei zufällig in diesem Raume befindliche Bedienstete kamen dadurch in unmittelbare Lebensgefahr. Man argwöhnte gleich einen Mordanschlag wider Pius IV., der sich durch die fortwährende Erhöhung der Abgaben beim Volke unbeliebt gemacht hatte. Einige Tage zuvor war eine Schmähschrift mit vielen Injurien und der Drohung verbreitet worden, man werde die Statue des Papstes nach seinem Tode in ähnlicher Weise schandvoll durch die Stadt schleifen, wie dies mit der Bildsäule Pauls IV. geschehen. Andere vermuteten einen Racheakt der Carafa wegen der Justifizierung des Kardinals Carlo. Eine wirkliche Verschwörung lag dem Vorfalle kaum zugrunde, es unterblieben auch nähere Nachforschungen. Pius IV. war aber doch einigermaßen eingeschüchtert und sicherte sich gegen derartige gefährliche Demonstrationen durch eine verstärkte Bewachung seiner Person. Ebenso wiederholte er zur Behebung der unsicheren Zustände in der Stadt das Verbot des Tragens gewisser Handfeuerwaffen, eine Verordnung, welcher man auch die Fremden unterwarf.[1])

Schenkung des Palastes an die Republik Venedig durch Pius IV. Das Gebäude als Sitz der venezianischen Gesandten und Kardinäle von San Marco, zugleich weiterhin Sommerresidenz der Päpste von 1564—1597.

Venedig gebührt in der Geschichte der Diplomatie vor allen Staaten der Vorrang. Schon sehr früh begann die Königin der Adria Sendlinge an die fremden Höfe zu schicken; ihr Verhalten wurde durch besondere Gesetze geregelt. Als sich im 15. Jahrhundert die Gesandtschaften zu ständigen Institutionen entwickelten, wurde noch strenger darauf gesehen, daß die Vertreter der Republik frei und unbeeinflußt ihre Mission erfüllten und kein anderes Interesse als nur das des Staates im Auge behielten. Wer sich dagegen des kleinsten Vergehens schuldig machte, Geld oder Pensionen, auch freiwillig dargebotene, annahm oder private Geschäfte besorgte, verfiel der Strafe der Konfiskation aller Güter und der Landesverweisung. Seinen Familienpalast riß man nieder und setzte an dessen Stelle einen Marmorstein mit einer Inschrift, welche der Nachwelt das Staatsverbrechen des Treulosen kündete.[2])

[1]) Vgl. Diaria caerim. Arm. XII tom. 29 f. 239[b] und 370 und Miscell. Arm. V tom. 229 f. 143 des vatik. Archivs.
[2]) Dekret vom 11. Mai 1561 im Staatsarchiv von Venedig, Sammlung: Leggi-Ambasciatori, busta 14 filza I.

Nur drei Jahre dauerte in der Regel die Dienstzeit der venezianischen Oratoren, denn bei einem langen Verweilen auswärts fürchtete der Staat das Erlahmen ihres selbstlosen Eifers. Häufig fanden jedoch dieselben verdienstvollen Männer neuerdings in diplomatischen Missionen Verwendung. Sie mußten nach ihrer Heimkehr dem Senate besondere zusammenfassende Generalberichte über Land und Leute, das Regierungssystem und die Verhältnisse des Hofes, bei dem sie akkreditiert waren, vorlesen. Diese Relationen, von Ranke als «eine noch unbekannte Geschichte Europas» bezeichnet, sind in ihrer geschlossenen Anlage, in der Einheit ihres Inhaltes, ihrer bewußten Bezwingung der Wirklichkeit durch eine sichere Form «Kunstwerke einer politischen Kultur», auf welchen der helle Glanz eines voll ausgewachsenen Geschlechtes ruht.[1])



Fig. 53. Pilasterfüllung.
Aus dem Lapidarium des Palazzo.

Sehr schlecht waren die Diplomaten Venedigs hinsichtlich des Gehaltes gestellt. In Rom, einem der wichtigsten und schwierigsten Posten, bezogen sie monatlich 200 und außerdem seit 1561 ein einmaliges Geschenk von 1000 Dukaten. Nebstdem wies ihnen die Republik zur Anschaffung von elf Pferden für feierliche Aufzüge 300 Dukaten an. Das Personal mußte der Gesandte aus eigenem unterhalten, bloß dem Sekretär gewährte man eine geschenkweise Abfertigung von 100, dem Koadjutor von 50, den beiden Kurieren von 20 Dukaten; für Reisen der letzteren wurden monatlich 20 Dukaten ausgesetzt.[2]) Bei einem so spärlichen Einkommen konnten die dem Range nach königlichen Botschaftern gleichgestellten Oratoren kaum den Pflichten glänzender Repräsentation, wie sie das stolze Venedig liebte, genügen. Der päpstliche Hof, der größte im 16. Jahrhundert, galt zugleich als der teuerste von allen, weshalb vielfach nur die reichsten Patrizier dahin geschickt werden konnten. Aber auch diese klagten beim Senate oft über die unerschwinglichen Ausgaben und wenige gab es, welche den Ablauf der vorgeschriebenen drei Jahre nicht als angenehme Befreiung von schweren, dem Vaterlande gebrachten Opfern ansahen. Das Gesandtschaftswesen hat zur allmählichen Verarmung der Aristokratie Venedigs wesentlich beigetragen.

Mit Rom verband die Republik außer dem religiösen Bande das gemeinsame Interesse an der Türkengefahr und an der Aufrechterhaltung der Freiheit Italiens. Trotzdem kam es zwischen beiden Mächten öfters zu ernsten Auseinandersetzungen und mehr als einmal sah sich das Papsttum bestimmt, dem früh und stark entwickelten Streben Venedigs nach Ausdehnung der staatlichen Hoheit auf Kosten der kirchlichen Unabhängigkeit durch Verhängung der höchsten Kirchenstrafe entgegenzutreten. Auch während der Verhandlungen des Konzils von Trient war die Inselstadt auf Seite derjenigen Staaten, die jedwede Einschränkung der Fürstenrechte mit Entschiedenheit abwehrten. Im übrigen förderte sie aber nach Kräften die der kirchlichen Reform ge-

[1]) Vgl. Andreas W., Die venezianischen Relazionen und ihr Verhältnis zur Kultur der Renaissance 124, Leipzig 1908.

[2]) Venedig, Staatsarchiv, Deliberazioni Senato-Roma 1 f. 45 und 88^{b}.



Umbrischer Meister Der heil. Papst Marcus.

widmeten Beratungen und trug nicht wenig zur raschen Beendigung des großen Werkes bei. Ohne Einschränkung wurde die Konzilsbulle angenommen und am 8. Oktober 1564 feierlich veröffentlicht.

Pius IV. war entschlossen, der Republik ihren kirchlichen Eifer durch ein besonderes Zeichen seines Wohlwollens zu lohnen. Er schenkte ihr aus freien Stücken mittels Breve vom 10. Juni 1564 in unwiderruflicher Form den Palazzo di San Marco, der den Gesandten als ständige Heimstätte dienen sollte (Fig. 55). Um aber den Inhabern der Basilika das herkömmliche Wohnrecht zu wahren, wurde an diese Abtretung die Bedingung geknüpft, daß ein Trakt dem jeweiligen Titelkardinal, aber nur wenn er venezianischer Untertan sei, reserviert bleiben müsse. Außerdem drückte der Papst den entschiedenen Wunsch aus, Venedig möge aus Dankbarkeit das Gebäude nicht nur restaurieren, sondern auch ausbauen.[1]) Das dürfte der eigentliche Grund gewesen sein, der ihn bewog, sich des apostolischen Gutes zu entledigen. Der Palast war in den letzten Jahrzehnten stark vernachlässigt worden; selbst Paul III. kümmerte sich mehr um die Anlage auf der Höhe von Aracoeli denn um die alte Burg ihr zu Füßen. Unter Pius IV. aber fehlten die zur Auffrischung und Erneuerung nötigen Mittel; daher dachte er an die reiche und ehrgeizige Republik, von welcher er sogar erwartete, daß sie den Torso Pauls II. zur Verschönerung Roms vollständig ausgestalten werde.[2])



Fig. 54. Pilasterfüllung.
Aus dem Lapidarium des Palazzo.

---

[1]) «Motu proprio et ex certa scientia maturaque deliberatione nostra ac de apostolicae potestatis plenitudine vobis palatium S. Marci de urbe cum omnibus et singulis illius jurisdictionibus, adjacentiis, juribus ac pertinentiis per vos seu oratores vel procuratores et agentes vestros ad ipsam urbem a vobis pro tempore destinatos seu alios quoscumque per vos deputandos perpetuo inhabitandum, tenendum, habendum, possidendum et usufructuandum ac ut de aliis vestris propriis bonis disponendum, ita quod is cardinalis natione tamen Venetus, qui ecclesiae S. Marci titularis fuerit, in eiusdem palatii parte etiam habitare possit, nihilominus autem jus, proprietas et dominium ipsius palatii penes vos semper existat ac remaneat esseque et remanere omnino censeatur, auctoritate apostolica tenore praesentium in perpetuum donamus, concedimus ac liberaliter elargimur . . . sperantes ac pro certo habentes, quando cardinales, qui illud hactenus inhabitarunt, nihil aut parum in eius restaurationem exposuerint, vos tum insigni hoc nostro munere incitatos tum consueta animi vestri magnitudine commotos palatium ipsum non modo restauraturos verum etiam ad sempiternam vestram gloriam perfecturos.» Original des Breve auf Pergament im Staatsarchiv von Venedig, Cod. 27 Palazzo di S. Marco in Roma. Im Konsistorium vom 21. Juni 1564 (apud S. Marcum) bestätigte der Papst «ad abundantiorem cautelam» die gemachte Schenkung «sperans ac certo confidens, quod iidem dux et dominium non solum palatium ipsum reparabunt, sed etiam illius fabricam ad perfectionem deducent et complebunt ad eorum perpetuum honorem.» Konsistorialdekret, Original auf Pergament, ebenda. Vgl. auch Albèri a. a. O. vol. X Serie II tom. IV 152.

[2]) Wiederholt trug der Papst dem Gesandten Soranzo auf, «che non solamente s'havesse cura, che detto palazzo non ruinasse, ma che si fabricasse in sua singolar gratificatione», ja er machte die Gewährung von Breven für eine Zehentsteuer im Venezianischen von der Bedingung abhängig, «che il palazzo di san Marco si fabbricherebbe». Auszug aus den Berichten vom 17. Juni und 1. Juli 1564 im Staatsarchiv von Venedig, Primo rubricario di Roma. Leider fehlen die vollständigen Gesandtschaftsberichte über die Schenkung, denen «tre pezzi di disegni di detto palazzo» beilagen. Meine Nachforschungen nach ihrem Verbleibe, von Comm. Malagola und Cav. R. Predelli liebenswürdig unterstützt, waren erfolglos. Sie finden sich auch nicht im Archive Mocenigo-Soranzo in Cremona, dessen Besitzer Conte Tommaso Mocenigo-Soranzo für seine Bemühungen lebhafter Dank gebührt.

Freudig nahm der Senat von Venedig das «königliche» Geschenk entgegen und bestimmte gleich 10.000 Dukaten für die notwendigen Bauten. Am 2. Juli fand die offizielle Besitzergreifung durch den bei Pius IV. hoch in Ehren stehenden Gesandten Giacomo Soranzo statt. Als päpstlicher Vertreter führte denselben Kardinal Guido Ascanio Sforza durch die Räumlichkeiten und ließ ihn in Anwesenheit mehrerer Zeugen zum Zeichen der Übernahme einige Gemächer schließen und wieder öffnen. Sodann versprach der Orator die Befolgung des Breve und der apostolische Sekretär und Notar Cesare Glorerio verfaßte über den vollzogenen Vorgang ein Rechtsinstrument.[1])

Neidisch mag das diplomatische Korps die nunmehr venezianische Burg betrachtet haben, denn nicht einmal der kaiserliche Botschafter erfreute sich in der ewigen Stadt einer eigenen Residenz; noch in den folgenden Jahrhunderten mußten viele Gesandte mit zu hohen Preisen gemieteten Häusern vorliebnehmen.[2]) So bald konnte Soranzo freilich den Palast nicht beziehen, denn das Schenkungsbreve machte es von der Zustimmung des greisen Kardinals Pisani abhängig, ob die Gesandtschaft zu seinen Lebzeiten dahin übersiedeln dürfte. Letzterer stellte die Bedingung, der Orator möge den noch nicht ausgebauten Trakt westlich vom Nordeingange bewohnen, wogegen er für sich die Papstgemächer auf der Piazza di Venezia beanspruchte. Dem Senate schien es aber unziemlich, daß der Repräsentant der Republik weniger würdig residiere als ein Kardinal; auch wollte man kein Präjudiz für die Zukunft schaffen. Nach längeren Verhandlungen überließ Pisani aus Vaterlandsliebe dem Gesandten die «stanze principali», welche im Oktober wohnlich eingerichtet wurden.[3]) Bei dieser Teilung blieb es fortan. Die Päpste wählten auch von nun ab bis zum 19. Jahrhundert die Kardinäle von San Marco ausschließlich aus der Reihe der venezianischen Mitglieder des heiligen Kollegs, nachdem sich schon seit Paul II. mit einer einzigen Ausnahme dieser Brauch festgesetzt hatte. Die meisten waren zugleich Bischöfe in heimatlichen Diözesen und daher nach den Satzungen des Tridentinums zu strenger Residenzpflicht verhalten, so daß sie in der Regel nur bei ihren gelegentlichen längeren oder kürzeren Rombesuchen die Kardinalswohnung benutzen konnten.

Aber noch einer dritten Persönlichkeit mußte der Palazzo seine Hallen offen halten, dem Papste. Wie in den Jahren vor der Schenkung kam Pius IV. auch in den zwei Sommern seiner letzten Lebensjahre dahin, um teils im Palaste selbst als Gast der Republik, teils auf der päpstlichen Burg von Aracoeli, die er renovieren und bequemer herrichten ließ,[4]) einige Wochen zu verbringen. Mit sichtlichem Interesse folgte er den vom Gesandten begonnenen Bauarbeiten, welche hauptsächlich der Erweiterung der Appartements des Titelkardinals galten, aber wegen der zögernden Flüssigmachung der bewilligten Gelder sehr lau betrieben wurden. Soranzo machte den Senat aufmerksam,

[1]) Dasselbe im Original im oben zit. Cod. 27, das Dankschreiben und die Beschlüsse des Senates vom 17. Juni und 8. Juli 1564 in den Delib. Senato-Roma 1 f. 111 und 115 des venezianischen Staatsarchivs.

[2]) Einen stabilen Sitz hatte einige Zeit England in dem von Leo X. geschenkten Palazzo Giraud. Der Gesandte des Kaisers wohnte zu Ende des 17. Jahrh. im Palazzo Manfroni am Corso und übersiedelte 1700 in den Palast Bonelli auf der Piazza SS. Apostoli. Vgl. Diarî di Roma im Archiv des Kapitols, Cred^e XIV tom. 10 f. 54. Begreiflich sind daher die stolzen Worte des Gesandten Duodo aus dem Jahre 1714: «il palazzo è il decoro della rappresentanza della Ser^ma patria in faccia alli ministri degl' altri principi et all' universale del mondo, che ammira un sì distinto dono delli sommi pontefici». Staatsarchiv Venedig, Dispacci di Roma 229 f. 526.

[3]) Vgl. die Berichte des Soranzo im zit. Rubricario f. 201 ff. und Deliberazioni Senato-Roma 1 f. 118.

[4]) Cancellieri, Lettera sopra il tarantismo 35; Casimiro a. a. O. 469; Lanciani, Storia degli scavi II 57, III 230.

der Papst sei beleidigt, wenn man sich der Sache nicht besser annehme; der Hof und ganz Rom wünschten die Fortsetzung der Arbeiten, weshalb die Republik, um wenigstens den Schein zu wahren, alle 3—4 Monate 1000 Dukaten schicken möge. Tatsächlich war im Juli 1565 von den ausgesetzten 10.000 Dukaten noch nicht die Hälfte eingelaufen[1]) und nach dem Tode Pius' IV. kümmerte sich Venedig, vollauf mit den Türkenkriegen beschäftigt, noch weniger um die ihm laut Breves übertragene Ausgestaltung des Palastes. Wohl verwendete man im Laufe der folgenden Jahrhunderte große Summen für notwendige Restaurationen, für Um- und Zubauten, aber zum Entschlusse einer sachgemäßen gründlichen Erneuerung, die allein das baufällige und unvollendete Werk der Frührenaissance vor weiterem Verfalle hätte retten können, hat sich die Republik aus Scheu vor den hohen Kosten niemals aufgerafft. So ward dasselbe zu einer traurigen Scheinexistenz verurteilt.

Soranzo, bei dessen Abschied Pius IV. in Tränen ausbrach, wurde von Paolo Tiepolo abgelöst. An einem herrlichen Oktobertage des Jahres 1565 hielt der vielerfahrene Diplomat, der den Reichstag von Augsburg 1555 mitgemacht hatte, seinen Einzug durch den Corso; viele venezianische Prälaten und Edelleute, die Familiaren der Kardinäle und Oratoren und die päpstliche Garde begleiteten ihn bis zum Absteigequartier bei San Marco, welches allerdings keinen freundlichen Anblick darbot. Die Gemächer der Gesandtschaft und des Titelkardinals waren zum Teil unbewohnbar, an verschiedenen Stellen drang durch die morsche Bedachung der Regen ein. Noch könne man, berichtete Tiepolo, mit verhältnismäßig kleinen Mitteln helfen, jede weitere Verzögerung aber erhöhe die Auslagen bedeutend; alles wundere sich, daß die Republik ein Bauwerk, das nach dem Vatikan das größte und angesehenste sei und eine so berühmte Lage in verkehrsreicher Gegend habe, derart verkümmern lasse.[2])

Infolge dieses Notschreies wurden unter Tiepolos Nachfolger Michele Suriano mehrere Verbesserungen vorgenommen, doch wollte es das Unglück, daß gerade in dem restaurierten Teile in unmittelbarer Nähe des Wohnzimmers Pisanis am Dreikönigstage 1569 ein großer Brand ausbrach.[3]) Der Kardinal, der krank zu Bette lag, mußte in die Gemächer des Gesandten getragen werden, indes das Feuer lichterloh über das Dach zusammenschlug. Ein frommer Kanoniker von San Marco suchte durch geweihte Agnus Dei, die er in die Flammen warf, dem Element Einhalt zu gebieten, welches zwei Stunden lang verheerend um sich griff. Ganz verschont blieb nur der «Palazzo vecchio», während der Trakt an der Nordwestecke, wo soeben die «Sala nuova» vollendet worden war, bis auf die nackten Mauern ausbrannte. Da Venedig kein Geld zur Verfügung hatte, ließ

[1]) Bei einer Audienz fragte der Papst den Gesandten «con faccia allegra, che fa la vostra fabbrica qui del palazzo, non la intramettete? et dicendo io, che si seguitava continuamente, disse la S[tà] Sua: quanti danari havete havuti dalla signoria? et io dissi: buona somma padre santo, et lei replicò: quanta? io dissi: circa 5000 scudi. ben disse lei, pregate quelli signori in nome nostro, che mandino il resto delli 10 mille, che deliberarono, perciò che oltra che è honor suo faranno cosa gratissima anco a noi, et replicò che lo scrivessi.» Bericht vom 14. Juli im venez. Staatsarchiv, Reg. di dispacci XV f. 46. Wie wenig ernst es die Republik mit dem Bau nahm, zeigt der Bericht des Soranzo vom 17. März 1565: «ho hauto li scudi 2 mila, che è piaciuto alla Ser[tà] V. di mandarmi per conto di questa fabrica, i quali si spenderanno con quella diligenza et parsimonia, che maggior sarà possibile, procedendo anco quanto più lentamente si potrà, non havendo mira maggiore, che di trattenere il pontefice parte con operare et molto più con speranze.» Ebenda f. 5.

[2]) Vgl. die Berichte im Registro di dispacci XVI f. 150 und in den Dispacci di Roma 1 f. 386 und 3 f. 254.

[3]) Bericht vom 8. Jänner 1569, Dispacci di Roma 3, Staatsarchiv Venedig. Zum Schlusse bittet der Gesandte den Dogen «con ogni riverenza, che sii contenta dar ordine, che si possa far coprir, dove piove, per non lassar ruinar un palazzo così illustre, che forse non è un' altro simile in Italia.»

Pisani, dem seine Benefizien jährlich 20.000 Dukaten eintrugen, den kostspieligen Wiederaufbau aus eigenen Mitteln bewerkstelligen.

Auch Pius V. Ghislieri (1566—1572), der letzte heiliggesprochene Papst, den die Republik durch eine glänzende Obedienzgesandtschaft auszeichnete,[1]) wurde als Sommer-



Fig. 55. Schenkung des Palazzo di San Marco an die Republik Venedig durch Pius IV.
Fresko im Vorraume zur Sala degli affreschi des Palastes.

gast in den Palast eingeladen. Venedig schätzte es als vorteilhafte Ehre, die Päpste im eigenen Hause zu beherbergen, so sehr daraus auch für die Gesandtschaft Unbequemlichkeiten erwuchsen. Am 8. Juli 1566 zog der Papst ein, nachdem tagszuvor der Orator seine Gemächer geräumt hatte, und blieb bis 1. Oktober. Der strenge Reformator lebte daselbst mit der Einfachheit eines Mönches,[2]) nur bedacht auf die Erfüllung seiner

[1]) Nach der feierlichen Audienz am 9. Mai 1566 war im Markuspalaste ein großes Mahl, an dem 6 Bischöfe und viele Barone teilnahmen. Vatik. Archiv, Diaria caerim. Arm. XII tom. 31 f. 85.

[2]) Die Hauptmahlzeit, welche Pius V. am 23. August abends im Palaste zu sich nahm und die von der seines Vorgängers wesentlich verschieden war, beschreibt der Gesandte Tiepolo folgendermaßen: «mangiò S. Stà quatro susini cotti con zuccaro, quatro bocconi di fiori di borasene acconci in salata da lei medesima, una manestra di herbe, due soli bocconi d' una fortaia fatta con herbe et cotta in acqua sola, mente senza oglio et senza onto sottil et cinque gambareti cotti in vino et dopo pasto tre bocconi di pero o persico cotto, con che finì la cena nè altra vivanda di



Der Hof des Palazzetto

oberhirtlichen Aufgaben. In mehreren Konsistorien mahnte er den Klerus zu tugendhaftem Lebenswandel, die Bischöfe an die Residenzpflicht. Zur Abwehr der Türkengefahr veranstaltete er trotz der unerträglichen Hitze drei Bittprozessionen von San Marco nach dem Lateran, nach S. Maria Maggiore und Aracoeli; 20.000 Personen folgten dem greisen Pontifex, der keine Müdigkeit verspürte. Am 22. August leistete der Orator von Savoyen im Konsistorialsaal («secunda videlicet media aula») die Obedienz; eingeführt durch die Aula Regia, überreichte er mit einer kurzen Ansprache knieend das Schreiben seines Herrn und begleitete nach vollzogener Zeremonie den Papst in die «Camera paramentorum» und zu den Privatgemächern.[1]) Manchmal besuchte Pius V. auch die Burg Pauls III. oder er ging in die Vigna des Kardinals Este auf dem Monte Cavallo, die ihm mehr zusagte als der schlecht gepflegte Palazzo di San Marco.[2]) Er kam in den folgenden Jahren seines Pontifikates nie wieder, obwohl die Römer den Wunsch äußerten, er möge zur Erleichterung des Geschäftsverkehres in den heißen Tagen diese günstige Lage aufsuchen.

Viel häufiger fand sich Gregor XIII. aus dem Hause Buoncompagni (1572—1585) im Palaste ein. Nicht der eigenen Bequemlichkeit wegen, so erklärte er dem neuerdings zum Gesandten ernannten Paolo Tiepolo, sondern mit Rücksicht auf seine Hofleute, welche die schlechte Luft im Vatikan nicht ertrügen, nehme er die Einladung an. Der Titular Kardinal Luigi Cornaro, Pisanis Nachfolger, verließ inzwischen Rom, dem Orator wies der päpstliche Obersthofmeister einen Palast in der Nähe als Herberge an. Am 5. Juni 1572 ritt Gregor XIII., ein einfacher, ernster Mann, voll Güte und Wohlwollen, in Begleitung des heiligen Kollegs das erstemal nach San Marco und hielt sich hier mit kurzen Unterbrechungen, die er zu Ausflügen nach Mondragone benutzte, bis zum 21. Oktober auf.[3]) Im Konsistoriensaal empfing er die feierliche Obedienz der Gesandten von Lucca, in der «Camera audientiae» die eines Vertreters des Lothringischen Herzogs, in der «Aula magna regum» den Gehorsam der fünf Oratoren Venedigs, welche in der Vigna Este einquartiert waren. Ebenfalls im Audienzsaale nahm er am 8. August in Gegenwart von sechs Kardinälen die Glückwünsche der zwei von Kaiser Maximilian II. geschickten Adeligen entgegen. Der Herzog Ottavio Farnese, Gemahl der Margareta von Parma, eilte persönlich herbei, um in einem feierlichen Konsistorium seine Gratulation zur Erhebung auf den Thron darzubringen. Nach der Bartholomäusnacht ordnete der Papst eine Prozession von der Markusbasilika nach S. Luigi dei Francesi an, die er selbst, umgeben von 33 Kardinälen, mitmachte.[4])

queste fo portata in tavola. il bever suo fo di due volte, ma tanto in tutto quanto communemente un'altro bene in una sola. l'oratione nel principio et nel fine fo lunga assai et mentre mangiò, si lesse per un poco nè in tutto il tempo, che S. S^{tà} stette a tavola, disse parola nè la udite da altri, stando ciascuno con silentio mirabile.» Zu Mittag aß der Papst noch viel weniger; der Gesandte riet ihm, nahrhaftere Speisen zu genießen, worauf er antwortete: «che essa era così usa et teniva per certo, che se havesse usata altra vita, saria fin' hora morta, et minutamente mi rese conto, come si vivea ne sui monasteri concludendo, che sopra tutte le cose gustava le herbe et che se mangiava alle volte carne, lo faceva per medicina.» Bericht vom 24. August, Dispacci di Roma 1. Der Küchenchef Pius' V. war der bekannte Bartolomeo Scappi, der ein zuerst 1570 erschienenes Werk über die Kochkunst schrieb.

[1]) Vgl. für das Gesagte Diaria caerim. Arm. XII tom. 29 u. 31; Acta consist. Miscell. 17 f. 253 ff., vatik. Archiv.

[2]) «Nel resto ella non gusta et gode tanto il palazzo, quanto faceano alcuni de sui precessori, et il medesimo succede di quasi tutti i ministri sui, i quali senza dubbio stanno più incomodi qui che a S. Pietro . . . Li camerieri si dolsero meco d'haver trovato qui molto caldo.» Bericht des Tiepolo vom 13. Juli 1566, Dispacci di Roma 1.

[3]) «Ibi moraturus per menses aestivos tamquam in salubriori aere.» Diaria caerim. Arm. XII tom. 34 f. 21^{b}.

[4]) Vgl. Diaria caerim. Arm. XII tom. 32 u. 34; Acta consist. 10 f. 108 ff. Ebenfalls im Palaste erhielten 1572 Niccolò di Pellevè und Filippo Buoncompagni den Purpur.

Im Jahre 1573 entstand zwischen der römischen Kurie und der Republik eine große Verstimmung, weil letztere mit der Pforte aus «Staatsraison» einen nicht sehr günstigen Frieden schloß, den Gregor XIII. als unerhörte Schmach, als Verrat an der Liga bezeichnete. Er verweigerte dem Gesandten jede Audienz und drohte mit der Strafe des Bannes; das Volk dachte in der Erregung schon daran, den Palazzo di San Marco zu plündern und dessen Bewohner anzugreifen. Tiepolo mußte mehrere Tage zu Hause bleiben und das Gebäude bewachen lassen.[1]) Erst dem Eingreifen des außerordentlichen Gesandten und späteren Dogen Niccolò da Ponte gelang es, den Papst mit der venezianischen Regierung auszusöhnen. Gleich darauf, am 30. Juni, übersiedelte letzterer vom Vatikan in den Palast[2]) und blieb daselbst bis zum 30. Oktober. Hier verlieh er dem Kardinal Stanislaus Hosius die Würde des Großpönitentiärs und bestätigte den zum Bischof von Augsburg ernannten Johann Egolf von Knoeringen; im Konsistorium vom 26. August sprach er über die Erweiterung des Collegium Germanicum-Hungaricum. Fast ebensolange währte sein Sommeraufenthalt daselbst im Jahre 1574. In der königlichen Aula leistete am 28. September der Orator von Portugal die Obedienz, zwei Monate früher erhielt der Nepote Filippo Vastavillani den Purpur. Am 1. Oktober war zum erstenmal ein Konsistorium in der «Aula nova» an der Ecke der Via del Plebiscito und Via degli Astalli, in welchem der Papst den Bischofsstuhl von Wiener-Neustadt mit Lambert Gruter besetzte. Dieser Saal hieß seit der Wiederherstellung nach dem Brande auch «Sala Pisana».

Sieben Jahre erschien nun der Papst nicht mehr in der Markusburg. Wiederholt fuhr er hinaus zur schön gelegenen tuskulanischen Villa des Kardinals von Hohenems, von der er wie verjüngt nach Rom zurückkehrte; in der Stadt selbst aber besuchte er nach dem Beispiele Pius' V. immer häufiger die Gartenvilla des Kardinals Este, wo auch Konsistorien gefeiert wurden.[3]) Schon frühere Päpste, wie Paul III. und Paul IV., hatten sich öfters zur Erholung auf den Monte Cavallo begeben, dessen Lage die Ärzte wegen der gesunden Luft priesen.[4]) Gregor XIII. entschloß sich daher, da oben einen Palast zu errichten,[5]) dessen Vollendung seine Nachfolger durchführten. So entstand als gefährliche Rivalin des venezianischen Palastes die päpstliche Sommerresidenz auf dem Quirinal.

Für eine größere Hofhaltung war der begonnene Neubau allerdings noch zu klein und deshalb nahm Gregor XIII. in den Sommermonaten 1582—1584 neuerdings die Gastfreundschaft Venedigs in Anspruch, nicht ohne dem Gesandten ernstlich die notwendige Erneuerung des verwahrlosten Palastes ans Herz zu legen. Allgemein hieß es in Rom, der Papst wolle das Gebäude ganz für sich behalten, da die Republik den Wortlaut des Schenkungsbreves nicht befolgt habe.[6]) Ihr Vertreter Leonardo Donato, später

[1]) Vgl. seine Berichte vom 8., 10. und 11. April 1573, Dispacci di Roma 9, Staatsarchiv Venedig.

[2]) «Ad fugiendos aestivos calores, pro commoditate S. S^{tis} et totius curiae.» Diaria caerim. Arm. XII tom. 32 f. 186.

[3]) «In monte Quirinali in hortis Estensibus» heißt es in den Konsistorialakten. Acta consist. 10 f. 136^{b} ff.

[4]) Vgl. Cancellieri F., Lettera sopra il tarantismo etc. 31; Moroni a. a. O. L 231 ff. Paul III. starb «in monte Cavallo nelle stantie et giardino già del cardinale de Napoli, dove spesso soleva andare per causa de recreatione». Ricordi ed appunti di Jacomo de li Herculani, Bibl. Vitt. Emanuele in Rom, Mss. Gesuitici 170 f. 75.

[5]) «Aedes Quirinales non modico sumptu tum ad animi relaxationem tum ob coeli temperiem aestivo tempore opportunam magnifice construxit.» Diaria caerim. Arm. XII tom. 62 f. 600.

[6]) Bericht des Donato vom 13. November 1582, Dispacci di Roma 16.

Doge von Venedig, rechtfertigte sich mit dem Hinweise auf die bisher verausgabten 5000 bis 6000 Dukaten[1]) und die unruhigen Zeiten, welche keine größeren Opfer gestattet hätten, worauf Gregor erwiderte, daß ein Staat wie der venezianische eine Auslage von 25.000 bis 30.000 Dukaten wohl ertragen könne. Dringend verlangte er die Wiederherstellung der dem Einsturze drohenden Decke der Sala del Mappamondo und gab den hiebei beschäftigten Arbeitern behufs rascher Vollendung sogar die Dispens für die beiden Osterfeiertage des Jahres 1583.[2]) Donato empfand das selbstherrliche Auftreten des Papstes, welches der Republik rund 1000 Dukaten kostete, keineswegs als eine Auszeichnung, ihm war es auch lästig, jeden Sommer in einen anderen Palast übersiedeln zu müssen. Dasselbe Unbehagen fühlte der reiche Kardinal Cornaro von San Marco, der sich schließlich mit dem Bau eines eigenen Hauses half.

Am 16. September 1582 empfing Gregor XIII. in der Sala del Mappamondo einen von dem Jesuiten Possevino mitgebrachten Abgesandten von Moskau. Beim Eintritte verbeugte sich der ungefüge Diplomat, ohne jedoch niederzuknien. Erst auf den Wink des Possevino setzte er ein Knie zu Boden, erhob sich aber nach dem Fußkusse sofort wieder und bedeckte sein Haupt, was auch die Begleiter nachmachten. Als ihn die Zeremoniere mahnten, die Kopfbedeckung abzunehmen, erklärte er in großer Aufregung, das sei nicht Brauch bei Personen, die sich dem Papste vorstellen, leistete aber dem Geheiße Folge. Dem Sekretär, welcher ihm das von seinem Herrn zu überreichende Schreiben nicht rasch genug einhändigte, gab er vor dem Papste und den 16 anwesenden Kardinälen einen Faustschlag. Um den seltsamen Romfahrer in die Heimat zurückzubefördern, mußte die apostolische Kammer Possevino 3000 Goldscudi anweisen.[3]) Im folgenden Jahre wurde der Herzog von Guise von vielen römischen Baronen zur öffentlichen Audienz nach San Marco begleitet. Im Palaste fand auch die Bestätigung des erwählten Kölner Erzbischofs, Herzogs Ernst von Bayern, und des Erzbischofs Wolfgang Dalberg von Mainz statt. Ebenda bekam Andreas Báthory in einem feierlichen Konsistorium die Abzeichen der Kardinalswürde. Am 4. Juli 1584 zum Kardinal ernannt, erschien er drei Tage darauf in der Kapelle, wo er wartete, bis der Papst von der Sala del

[1]) Und zwar 4000—5000 Dukaten «a commodo delle stanze del cardinale» und 1000 Goldscudi «nella riparatione d'un coperto, che cadeva». Bericht vom 1. Juli 1581, Dispacci 15. Letztere Reparatur betraf die unter Donatos Vorgänger Giov. Corraro restaurierte königliche Aula, «la quale non serve a nulla, quando il papa non ci è». Bericht vom 21. Mai 1583, Dispacci 17. Dieser Riesenraum befand sich 1585 schon wieder «in pericoloso stato». Donato berichtet am 6. April (Dispacci 19): «il volto inferiore, che sostenta la sala maggiore nell' appartamento della Ser^{tà} V., ha una fissura per longo da un capo all' altro, di sotto via, larga 4 dita, et ha spinto in fuori il muro della facciata maestra doi palmi». Den Schaden glaubten die «maestri» gutzumachen «con sei pilastri di dentro via involtati et con tre cathene di ferro con spesa di ducati 500 in circa», eine vom venezianischen Senate tatsächlich bewilligte Summe. Vgl. beigelegtes Gutachten des Jacomo della Porta mit einer Skizze, außerdem Deliberazioni Senato-Roma 6 f. 9.

[2]) «[L'architetto] ha ritrovato, che tre cathene del cosmo sono scavezzate nel mezzo, onde il soffito ha fatto piega, et stima, che sia necessariissimo cambiarle et mutar quella parte di soffito, che vi è sotto, perchè altrimente si corre gran pericolo di ruina con danno de chi ci fusse et necessità di spesa maggiore.» Auch der anstoßende Konsistorialsaal, der «nel soffito mostrava rovina in certa parte», erforderte eine Restauration. Oben zit. Bericht vom 21. Mai 1583. Über die Arbeiten in der Sala del Mappamondo vgl. außerdem die Berichte vom 28. Mai, 11. und 14. Juni, 7. Juli, Dispacci 17. Die Kosten überstiegen weit den Voranschlag, denn «la fattura sicome ho altre volte scritto, che si pensava dover essere solamente della mità del coperto, è stato poi di tutta la salla per esservi ritrovate tutte le catene rotte nel mezzo et marcite nelle teste». Bericht vom 23. Juli 1583 ebenda.

[3]) Vgl. Diaria caerim. Arm. XII tom. 62 f. 324 und die Berichte des Donato vom 22. September, 16. und 23. Oktober 1582, Dispacci di Roma 16; hiezu Ciappi M. A., Vita di Gregorio XIII p. 79, Roma 1596.

Mappamondo her, angetan mit den Paramenten, unter Choralgesängen den Konsistorialsaal betrat,[1]) in welchen den Neukreierten zwei ältere Diakone zur Entgegennahme des roten Hutes einführten; nach der Zeremonie sprach Báthory in der königlichen Aula dem heiligen Kolleg seinen Dank aus.

Unter Gregor XIII. herrschte in Rom große Unsicherheit; nach dessen Tode am 10. April 1585 umgab daher der Gesandte Lorenzo Priuli, wie dies fast bei allen Sedisvakanzen üblich war, den Palast mit einer starken Wache, zumal sich in den Kellereien eine große Menge Wein befand, welche die päpstliche Hofhaltung eingelagert hatte.[2]) Das Konklave verlief jedoch ruhig und schon nach vier Tagen bestieg Kardinal Peretti (Montalto) als Sixtus V. (1585—1590) den Stuhl Petri. Venedig schickte vier vornehme Bürger, die in der Sala Regia des Vatikans den Gehorsam schworen; daran schloß sich ein solennes Mahl im Palazzo.[3]) Der neue Papst machte demselben nur zwei flüchtige Besuche, am 26. Mai[4]) und anfangs August 1585. Ihm gefiel es besser in seinem Landhause bei S. Maria Maggiore, welches er schon als Kardinal bewohnt hatte, und auch der Bau des Palastes auf dem Monte Cavallo war bereits so weit vorgeschritten, daß Sixtus V. als erster Papst jeden Sommer daselbst längere Zeit residieren konnte. Infolgedessen legte er dem Palazzo di San Marco als päpstlicher Residenz überhaupt keine Bedeutung mehr bei und befahl, die von seinen Vorgängern zurückgelassenen Einrichtungsgegenstände auf den Quirinal zu übertragen. Er war es auch, der mittels Bulle vom 2. August 1585 die Burg Pauls III. dem armen Konvente von Aracoeli schenkte und den zu ihr hinaufführenden Korridor teilweise abbrechen ließ.[5])

Sixtus V., der Erneuerer des Stadtbildes von Rom, hielt viel auf Würde und Repräsentation. Zur Erhöhung des Ansehens des apostolischen Stuhles plante er, für die Nuntiaturen eigene Paläste zu kaufen. Als die Republik von diesem Vorhaben erfuhr, erwarb sie 1586 von den Erben des Dogen Andrea Gritti um 25.000 Dukaten das von den Nuntien mietweise bewohnte Gebäude auf dem Campo San Francesco della Vigna

[1]) «Quae [aula] praeparata fuit cum solio et baldachino et sedilibus cardinalium a floreriis iuxta ritum solitum; praeparata etiam fuit alia aula retro illam, ubi est descriptio orbis depicta, ubi papa acciperet paramenta, cum scabellis circumcirca.» Die Kapelle, in welcher Báthory den Eid leistete, «fuit illa, quae est in aula parva apud aulam novam, quae respicit retro tribunam ecclesiae novae soc. Jesu.» Diaria caerim. Arm. XII tom. 41 f. 75 u. tom. 62 f. 494[b].

[2]) Dispacci di Roma 19 f. 99. Im 18. Jahrhunderte besorgten während der Papstwahlen 2 Korporale und 58 Soldaten, deren Unterhalt monatlich 382 Scudi kostete, den Schutz des Palastes. Dispacci 251 f. 229 u. 288 f. 113.

[3]) Beim Einzuge der Gesandten in den Palast, wo sie wohnten, dröhnten im großen Hofe Bombarden. Die Tafel wird folgendermaßen beschrieben: «nella maggior sala di quel palazzo erano apparecchiate due tavole di 12 piatti l'una con la credenza ricchissima nella primiera sala di vasi d' oro et d' argento et di piatti d' ogni sorta. tutti quanti quelli prelati et signori presenti rimasero a pranzo et così a suon di trombe et di tamburi si posero a tavola due ambasciatori per mensa et il banchetto fu abbondantissimo et ben servito et universalmente dato a mangiare alle altre tavole a cui ne volea». Descrizione della ambascieria etc. fatta da F. Pigafetta, Nozze Tiepolo-Giustiniani, Padova 1854.

[4]) Am folgenden Tage stieg er «per curritorem copertum» nach Aracoeli hinauf, um an einer Prozession teilzunehmen. Diaria caerim. Arm. XII tom. 63 f. 67[b].

[5]) Vgl. Dispacci di Roma 27 f. 386 und 437. Die Schenkung des Palazzo d'Aracoeli hatte mit Rücksicht auf die ärmlichen und beschränkten Wohnverhältnisse der Mönche schon Paul IV. durch Motuproprio vom 11. Dezember 1556 verfügt, indem er gleichzeitig den Titelinhabern von S. Maria in Aracoeli das ihnen von Julius III. eingeräumte Recht, im Gebäude zu wohnen, entzog. Trotzdem nahm Pius IV. von demselben wieder Besitz und erst die genannte «apud S. Marcum» ausgestellte Bulle, deren Wortlaut bei Casimiro a. a. O. 470 zu finden ist, bewirkte, daß der Konvent dauernd Eigentümer des Grundes wurde, welchen ihm der Farnese-Papst weggenommen hatte.



Marmortüre im Hauptgeschoße des Palazzo.

in Venedig und schenkte es am 30. August dem Papste[1]) zum Zeichen dankbarer Verehrung und Anhänglichkeit (Fig. 57).

Drei kurze Pontifikate folgten nacheinander. Kardinal Sfondrati, im Dezember 1590 als Gregor XIV. mit der Tiara geschmückt, regierte nur 10 Monate und 10 Tage. Er war «eine jungfräuliche, unschuldige Seele», das Muster eines heiligen Mannes, aber von sehr schwacher Gesundheit. Die Ärzte konstatierten ein schweres Steinleiden. Schon anfangs



Fig. 56. Gesamtansicht des Palastes aus der Vogelschau am Beginne des 17. Jahrhunderts. Venedig, Staatsarchiv.

Mai 1591 bezog er zur Erholung den Sommersitz auf dem Quirinal. Als die Hitze immer mehr zunahm, bestürmten ihn die Seinigen, nach San Marco zu übersiedeln. Kaum hatten der Gesandte Giovanni Moro und sein Hausgenosse Kardinal Agostino Valier davon erfahren, boten sie gastfreundlich ihre Gemächer an.[2]) Da der Papst wünschte, daß beide im Palaste verbleiben sollten, richtete sich ersterer in dem quadratischen Bau an der Ecke der Via degli Astalli und des Vicolo di Madama Lucrezia, welcher damals der «Palazzetto» hieß, ein notdürftiges Quartier zurecht.[3]) Am 24. Juli

[1]) Der Akt der Schenkung im vatik. Archiv, Arm. III caps. IX. Vgl. auch Delib. Senato-Roma 6 f. 120. Sixtus V. dankte mittels Breve vom 13. September 1586 (Orig. im venez. Staatsarchiv, Bolle ed atti della curia Romana busta 11 Nr. 434), bei dessen Überreichung am 19. September der Nuntius folgende Rede hielt: «sarà questo dono una memoria et testimonio perpetuo appresso tutti i populi et nationi della pietà della S^{tà} V. et della osservanza verso la sede apostolica, della quale tutti i secoli et tutti i posteriori parleranno, et quanto la lunghezza del tempo leverà di bellezza al palazzo, tanto l'antichità del dono gli accrescerà di gloria.» Esposizioni Roma-Collegio 4 f. 100 ebenda. Die Inschrift unter dem Fig. 57 abgebildeten Fresko verweist die Schenkung fälschlich in das Jahr 1584 und setzt ebenfalls irrtümlich Aedes Capellorum statt Aedes Grittorum. Das Nuntiaturgebäude wurde von Gregor XVI. im Jahre 1841 dem Konvente von S. Francesco della Vigna geschenkt und dient heute als Sitz des Tribunale militare.

[2]) «Stimando noi, che il palazzo di san Marco potesse et per la temperie dell'aria et per la qualità delle stanze riuscir commodo a S. B^{ne} et apportarle anco giovamento alla sanità.» Dispacci di Roma 27 f. 376.

[3]) Dieser Bau (vgl. Fig. 56) «fatto in due solari con dentro 10 o 12 stanze da letto, loggie et altre commodità et sotto molti luochi da servitio . . fu fabricato da un gentiluomo di casa Leon, che capitò in questa città et con licenza de gli ambasciatori se lo fabricò et ha servito molte volte alli ambasciatori per stanza, quando venivano li

kam Gregor XIV., der namentlich über die Wandelhallen des Giardino seinen Gefallen ausdrückte. In der heutigen Sala dei cinque lustri wurden mehrere Konsistorien abgehalten: Kardinal Georg Radziwill empfing das Bistum Krakau, Ottavio Paravicini den Purpur.[1])

Auch einem fürstlichen Gaste öffnete der Palast am 10. August seine Tore, dem Herzog Alfons II. von Ferrara. Er erschien mit einem Gefolge von 700 Personen und 400 Pferden, deren Verpflegung der apostolischen Kammer täglich über 1200 Scudi kostete. Dem Herzog selbst wies Gregor XIV. die Appartements des Titelinhabers von San Marco als Wohnung an.[2]) Nie zuvor und niemals nachher beherbergte der weiträumige Palazzo so viele vornehme Persönlichkeiten unter einem: außer dem Herzog und dem Papste dessen Nepoten Sfondrati, den Kardinal Valier und den Gesandten Venedigs. Am Maria Himmelfahrtstage hielt Gregor zu S. Maria in Aracoeli «Cappella». Mit seinem Einverständnisse hatte Moro vorher in aller Eile den unterbrochenen Korridor zum Kapitol wiederherstellen lassen; der kranke Papst, in einer Sedia getragen, wurde auf dem Hin- und Rückwege von Alfons II. begleitet. Dieser reiste Ende September ab, ohne den Zweck der Romfahrt, die Investitur von Ferrara für seinen illegitimen Vetter Cesare d'Este, erreicht zu haben.

Das schmerzhafte Leiden Gregors XIV. schritt immer weiter, eine Rettung war trotz aller ärztlichen Kunst ausgeschlossen. In dieser traurigen Lage kamen ihm die düsteren Räume der alten Burg wie ein Gefängnis vor[3]) und mächtig sehnte er sich nach dem Grün und der freien Lage des Monte Cavallo. Ein neuer Wechsel schien jedoch nicht ratsam, bei San Marco sollte der große Dulder sein Leben beschließen. Der Klerus von Rom zog in einer langen Bittprozession durch die Straßen, während das Volk wegen der herrschenden Teuerung ungeduldig seinen Tod erwartete. Um der Gefahr eines Volksaufstandes zu begegnen, stellte man vor dem Palaste sechs Geschütze auf, die Gegend ringsum wurde abgesperrt, damit der Sterbenskranke vom Wagengerassel und Straßenstaube verschont bliebe. Das nahe Ende voraussehend, sammelte er am 4. Oktober den Senat der Kirche vor sein Leidenslager und empfahl ihm, für begangene Fehler um Verzeihung bittend, die Wahl eines guten Nachfolgers. Kein Auge blieb trocken, als der Dekan des Kollegs die väterlichen Mahnworte dankend beantwortete; alle Kardinäle küßten des Papstes zitternde Hand und schieden mit seinem Segen. Tagsdarauf empfing er die Sterbesakramente und in der Nacht vom 15. auf den 16. Oktober 1591 hauchte er in Gegenwart des Kardinalnepoten und mehrerer betender Mönche die Seele

papi in palazzo». Auch viele venezianische Prälaten oder sonstige Freunde der Republik, die für kurze Zeit nach Rom kamen, wurden im «Palazzetto» einquartiert. Mietweise bewohnte ihn 1621 durch mehrere Monate Kardinal Guido Bentivoglio. Vgl. die «Informatione sopra il palazzo di S. Marco» vom 25. Dezember 1621, Dispacci di Roma 85 f. 305.

[1]) Für die Zeremonie am 30. August errichtete man «in prima aula magna apud parietem contra finestras altare loco cappellae», von wo aus Paravicini in die «aula consistorii publici» eingeführt wurde, in welcher «sedes pontificis contra finestras apud parietes aulae maioris locata fuit». Diaria caerim. Arm. XII tom. 64 f. 426[b]ff.

[2]) Und zwar deshalb, «perchè [il papa] gli sia più vicino et possa anco trattar seco a parte senza che si sappia da tutti, essendovi buonissima commodità di passar per certi privati corritori dalle stanze deputate a lui a quelle, dove habita la S[tà] S.» Dispacci di Roma 27 f. 437. Vgl. außerdem vorhin zit. Diaria f. 384 ff. und Frizzi A., Memorie per la storia di Ferrara IV[2] 438, Ferrara 1848.

[3]) Ritrovandosi, come mi disse, assai stanco di questa habitatione, nella quäle, benchè le stanze siano di suo gusto, le pare nondimeno di starvi quasi in prigione vedendosi privo di quella verdura, che in aria aperta è da lui grandemente amata.» Bericht des Moro vom 21. September 1591, Dispacci di Roma 28 f. 38.

aus.[1]) Zwei Stunden hernach öffneten die Chirurgen den noch warmen Leichnam und fanden als Todesursache in der Blase einen Stein, so groß wie ein Hühnerei.[2]) In finsterer Nacht wurden die Eingeweide zur Beerdigung in die Markusbasilika gebracht, den einbalsamierten Körper bettete man in eine Sänfte. Frühmorgens trat dieselbe, von zwei Maultieren gezogen, aus dem Palast heraus, 25 Diener mit Fackeln, berittene Soldaten mit Lanzen und die Schweizerwache geleiteten den toten Papst nach St. Peter.

Viel Arbeit kostete es der venezianischen Gesandtschaft, im Palaste wieder Ordnung zu schaffen, denn fast keinen Raum hatte der päpstliche Hof unbeschädigt zurückgelassen.[3]) Doch nicht lange sollte sich Giovanni Moro der hergestellten Gemächer freuen. Noch zu Lebzeiten Gregors XIV. begann er zu kränkeln, am 26. April 1592 folgte er dem Papste in den Tod und wurde im Gotteshause von San Marco begraben.[4])

Der letzte Papst, der im Palaste residierte, war Klemens VIII. Aldobrandini (1592—1605), der sich als Legat in Polen um die Befreiung Erzherzog Maximilians des Deutschmeisters aus dessen Gefangenschaft verdient gemacht hatte. Mit Venedig stand er anfangs nicht gut; als dieses zum Zwecke des Uskokenkrieges vom Kirchenstaat gebannte Räuber warb, rief er augenblicklich den Nuntius zurück, und es war für den außerordentlichen Gesandten Leonardo Donato, der im Juni 1592 nach Rom kam, keine leichte Aufgabe, die Versöhnung herbeizuführen.[5]) Er wohnte während der Verhandlungen bei S. Pietro in Vincoli, denn Klemens VIII. hatte schon im Mai seinen Besuch in der Papstburg angekündigt. Rasch ließ Kardinal Valier den «Ponte di pietra» nach Aracoeli neu herrichten, nicht nur, um dem Gaste den Aufenthalt so angenehm als möglich zu gestalten, sondern auch in der Absicht, dadurch diesen bequemen Verbindungsgang der Gesandtschaft dauernd zu erhalten.[6]) Am 6. Juli zog der Papst ein und benutzte in heißen Nächten auch die «stanze di Aracoeli». In eigener Person visitierte er Kirchen und Klöster; ganz unerwartet erschien er am 20. Juli in der Markusbasilika und besichtigte eingehend die Altäre, Paramente und Reliquien, nachmittags wurden in den Privatgemächern die Kanoniker examiniert.[7]) Anfangs September verließ Klemens den Palast, den er im folgenden Sommer vom 14. Juli bis 25. September wieder bewohnte. Moros Nachfolger, der Geschichtsschreiber Paolo Paruta, obwohl zum Bleiben aufgefordert, suchte sich ein anderes Quartier,

---

[1]) Einige Tage vor dem Sterben mußte der Kranke «per il mal odore» noch das Zimmer wechseln. Dispacci 28 f. 90. Den Raum, in dem er sein Leben beschloß, konnte ich nicht ermitteln, doch war es unzweifelhaft eines von den südlich an die Sala del Mappamondo angereihten (damals vier) Gemächern im Osttrakte, welche von den Päpsten als gewöhnlicher Aufenthalt benutzt wurden.

[2]) Vgl. den Befund in den Diaria caerim. Arm. XII tom. 64 f. 434[b]ff. Der Orator Venedigs schreibt: «nè si trovarono gli interiori tanto guasti quanto ogniun credeva percioché, se ben il cuore era nero, il fegato nondimeno haveva poco patito, il polmon offeso alquanto da una parte, come era parimenti uno de' rognoni, i quali si viddero quasi attaccati alle coste; il colo della vessica tutto ulcerato et essa ancora grandemente offesa, nella quale vi trovorono una pietra, che parea quasi due gran cerase attaccate insieme di peso di circa due oncie, aspera molto d' ambe le parti, da che nascevano gli acutissimi dolori, che S. S[tà] pativa nell' orinare.» Dispacci 28 f. 111.

[3]) «Mi consigliano anco i medici istessi a far levar la calcina et immaltar da nuovo le stanze, dove habitava la S[tà] S., la quale diede in fine qualche segno, che si fusse fatta ettica, oltre che sopravenendo l' inverno è necessario far alcun altra commodità per poter habitar con sicurtà della salute de' miei le stanze, che tutte hanno bisogno di qualche conciero.» Bericht des Moro vom 19. Oktober 1591, Dispacci 28. Die Restauration kostete 600 Dukaten.

[4]) Berichte des Sekretärs Marchesini vom 26. April u. 2. Mai, Dispacci 29. Vgl. auch Giuriato a. a. O. 18.

[5]) Vgl. Rossi A. im Arch. Veneto nuova serie anno XIX tom. 37 (1889) 260 ff.

[6]) Bericht des Sekretärs vom 2. Mai, Dispacci 29. Die Kosten betrugen 200 Scudi.

[7]) Vgl. Diaria caerim. Arm. XII tom 65 f. 286[b].

denn lieber wollte er die Unbequemlichkeit allein tragen, als sie mit anderen teilen.[1]) In der Privatkapelle weihte der Papst am 8. September 1593 den Kardinal Alessandro Peretti Damasceni, Nepoten Sixtus' V. und Vizekanzler der Kirche, der schon mit 14 Jahren den Purpur erhalten hatte, zum Priester. Im geheimen Konsistorium vom 17. September fanden die ersten Promotionen statt: ernannt wurden der Datar Lucio Sasso, die Nepoten Cinzio Passeri Aldobrandini und Pietro Aldobrandini, der Erbauer der gleichnamigen Villa in Frascati, endlich der hervorragende Theologe Francesco Toledo, der erste Jesuitenkardinal.[2])

Klemens VIII., «eine von jenen Naturen, denen aus der Arbeit neue Kraft entspringt», ging ganz in seinem oberhirtlichen Berufe auf, gönnte sich aber nach vollbrachter Arbeit gerne einige Erholung. Ein Freund langer Spaziergänge, wanderte er im Herbste häufig nach Tusculum hinaus oder suchte in den von ihm erweiterten Gartenanlagen des Quirinalischen Palastes Zerstreuung. Hier verlebte er die Sommertage 1594 bis 1596;[3]) nur einmal, während der «calores caniculares» des erstgenannten Jahres zog er von der Höhe hinunter, um im Colonna-Palaste bei SS. Apostoli zu residieren, wo auch Konsistorien abgehalten wurden. Dieser Wechsel geschah ärztlichem Rate zufolge und zur größeren Bequemlichkeit der Kurialen.[4]) Dem Papste selbst behagte die Lage wenig, wie er sich auch mit den Räumen der baufälligen und vernachlässigten Markusburg nicht mehr befreunden konnte. Trotzdem mußte er auf eindringliches Zureden seiner Nepoten im Hochsommer 1597 daselbst noch einundeinhalb Monate verbringen, da das Jahr vorher auf dem Monte Cavallo viele Familiaren schwer erkrankt waren. Aber schon nach dreitägigem Aufenthalte bedauerte Klemens, den Gesandten Giovanni Delfino in seiner häuslichen Ruhe gestört zu haben, und klagte über die Unbequemlichkeit und geräuschvolle Lage des Palastes, dessen Inneres ihm ungewöhnlich heiß und drückend vorkam.[5]) Am 28. Juli sah die Sala dei cinque lustri das letzte hier gefeierte Konsistorium. Bald darauf erkrankte der Papst so stark an Fieber, daß einige bereits für sein Leben zu fürchten begannen. Wieder davon befreit, erklärte er am 29. August dem Vertreter Venedigs: «Vi rinonciamo il vostro palazzo di San Marco et questa sera se n'andamo a Montecavallo per non ci tornar mai più.» So geschah es und auch keiner von den Nachfolgern Klemens' VIII. residierte mehr bei San Marco, nachdem das Gebäude durch 133 Jahre Zeuge der wechselvollen Geschicke des Papsttums gewesen war. Der Quirinal hatte dem altersschwachen Riesen den Rang abgelaufen.[6]) Dieser moderne von Paul V. vollendete Palast mit seinen heiteren Räumen,

[1]) Paruta klagte lebhaft über den schlechten Zustand des Palastes und erhielt für notwendige Verbesserungen 200 Scudi bewilligt, 1594 einen weiteren Beitrag, da anläßlich eines Brandes in den Stallungen des Titelkardinals «un pezzo di corridore» zur Sicherung des Hauptgebäudes hatte abgebrochen werden müssen. La legazione di Roma di P. Paruta in den Mon. storici publ. dalla R. dep. Veneta di stor. patria Serie IV Miscell. vol. VII 14 und VIII 388. Über die durch Klemens VIII. vorgenommenen Renovierungen vgl. den S. 95 Anm. 3 zit. Fasz. im Staatsarchiv von Rom.

[2]) Am 23. September bekamen die Neukreierten, mit Ausnahme des erkrankten Pietro Aldobrandini, in der «aula secunda» den roten Hut. «Fuit factum altare in aula prima magna prope murum contra finestras in medio aulae», wo sie den Eid leisteten. Diaria caerim. Arm. XII tom. 42 f. 262[b] ff. und tom. 65 f. 502 ff.

[3]) «Stanza, che le riesce sopramodo carissima.» Dispacci 37 f. 240.

[4]) Diaria caerim. Arm. XII tom. 66 f. 135 und Legazione di Paruta a. a. O. VIII 372.

[5]) «Mi disse, che le rincresceva haver incommodato me, et lui non star bene, poichè sentiva in quelle stantie un' eccessivo caldo, con che passò a discorrer delle incommodità del palazzo, che è strepitoso et senz' aria, et affermò più volte, che v'era venuto contra il suo volere.» Bericht des Delfino vom 19. Juli, Dispacci 39.

[6]) Giovanni Michele Silos verherrlichte beide Paläste in Epigrammen. Das auf die «Venetorum aedes D. Marci» möge hier Platz finden: «Pontificum haec olim sedes: hic ferbuit Aula / Romulidum: hinc leges sceptra Latina



Marmortüre im Hauptgeschoße des Palazzo.

lieblichen Gärten und seinem freien Ausblicke besaß die volle Eignung, den Päpsten fortan als ausschließliche Erholungsresidenz in der ewigen Stadt zu dienen.

Bilder aus der Geschichte des Palastes im 17. und 18. Jahrhundert.

Seit September 1597 waren die venezianischen Gesandten und die Kardinäle von San Marco die alleinigen Bewohner der ehrwürdigen Burg, die sich freilich in einem Zustande



Fig. 57. Die Republik schenkt Sixtus V. den Palazzo Gritti in Venedig als Residenz der Nuntien.
Fresko in der Sala degli affreschi des Palastes.

befand, daß viele tausende Dukaten auf einmal hätten verwendet werden müssen, um sie zu einer der Lagunenstadt würdigen Repräsentationsstätte zu gestalten. Jeder neue Orator entwarf ein geradezu jammervolles Bild von der Baufälligkeit seiner Residenz. Die Fensterstöcke und Tragbalken in verschiedenen Räumen, die Turmlokalitäten, die Dächer, die großen Säle, diese Schmerzenskinder der Republik durch Jahrhunderte hindurch, dies alles und vieles andere sollte gründlich erneuert werden. Allenthalben drang der Regen zerstörend ein, ja selbst die Speisen auf dem Tische wurden von ihm benetzt. Der Palazzo lag «offen wie ein Platz», da an mehreren Stellen Türen und Fenster ganz fehlten

dabant. / Augusti Venetis nunc concessere Penates / Atque hic magnanimus constitit ille Leo. / Quae fuerat iam tergemino haud angusta Quirino, / Nunc non est maior vasta Leone Domus. / Est fronti senium: sed nobilis incola cultum / Mutuat: inde decus, frontis ed inde nitor.» Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura libri duo 303, Romae 1673. Vgl. auch die Verse des Emanuele Azevedo (Nicandrus Jasseus) in seiner Venetae urbis descriptio p. 88, Venetiis 1780.

oder nur schlecht abschlossen. Infolgedessen waren Diebstähle an der Tagesordnung, das Wohnen brachte im Winter große Unannehmlichkeiten, der fortwährende Aufenthalt in Zugluft Krankheiten mit sich.[1]) Der Gesandte Marin de Cavalli mußte 1611 im Palaste sein Leben lassen,[2]) sein kranker Nachfolger Tommaso Contarini übersiedelte Ende 1612 in die Vigna Bandini auf dem Monte Cavallo, weil die Ärzte die Gemächer von San Marco als gesundheitsschädlich erklärten. Eindringlich stellte er der Republik vor, sie möge sich der Erhaltung des päpstlichen Geschenkes ernstlich annehmen, da sonst alles dem Verderben entgegengehe und der Schaden derart wachse, daß nur mit Riesenkosten an ein Gutmachen desselben zu denken sei. Contarini starb zwei Jahre hernach in der erwähnten Vigna,[3]) ohne den gewünschten Erfolg erreicht zu haben. Die stolzen Senatoren Venedigs hatten für solche und ähnliche Mahnungen meist taube Ohren; immer trug man den Gesandten auf, möglichst ökonomisch zu verfahren und sich mit den notwendigsten Reparaturen abzufinden. Dabei sollten sie es aber an nichts fehlen lassen, um in aller Repräsentation den Vertretern der gekrönten Häupter gleichzustehen, dieselben womöglich noch zu überbieten. Angesichts dieses Sparsamkeitssystems, das sich später übel rächte, darf die 1612 erfolgte Gründung eines jährlichen Baufonds von 200 Scudi[4]) als ein wesentlicher Fortschritt bezeichnet werden. Mit der fixen Summe, gewonnen durch die allerdings wenig ziemende Vermietung ebenerdiger Lokale für Stallungen und Magazine, konnten in Zukunft wenigstens die Augenblicksbedürfnisse des großen Gebäudes bestritten werden.

Das Pontifikat Pauls V. wurde von der Republik mittels einer außerordentlichen Gesandtschaft von vier Patriziern begrüßt. Glänzend verlief ihr Einzug von der Villa di Papa Giulio durch den dicht mit Menschen besetzten Corso nach San Marco. Den Freudenfesten folgte aber bald ein erbitterter Streit über die Grenzen der weltlichen und kirchlichen Jurisdiktion, der den Papst bewog, die Königin der Adria mit dem Interdikte zu belegen. Der Orator Agostino Nani mußte am 8. Mai 1606 Rom verlassen und es dauerte ein Jahr, bis die beiden Mächte sich wieder aussöhnten. Erst am 8. Juni 1607 bezog der neue Sendbote und spätere Doge Francesco Contarini, eingeholt von über 100 Wagen, unter dem Jubel der Bevölkerung den Palast, welcher in der nächsten Zeit wenig aus seinem Alltagsleben heraustritt. 1615 fand in der königlichen Aula ein großes Faschingsfest der französischen Botschaft statt. Dieser Saal diente häufig auch für Ballspiele, während man den Konsistorialsaal (Sala dei cinque lustri) zur Aufführung von Komödien benutzte.[5]) Im November des gleichen Jahres erhielt die Burg den Besuch eines japanesischen Gesandten, der ähnlich wie der Moskauer durch seine eigenartigen Manieren Aufsehen erregte. Ein Franziskaner, welcher den Dolmetscher machte, stellte ihn dem Gesandten Simon Contarini vor. Sein Absteigequartier war die von den Mönchen in Aracoeli als ihr Eigentum betrachtete Torre di Paolo III.[6])

---

[1]) Vgl. die Berichte aus den Jahren 1602, 1607, 1611, 1614, 1616, 1617 und 1621 in den Dispacci 47, 57, 66, 70, 75, 78 und 84 (hier auch f. 428 eine Nota delle cose più necessarie et spesa nel palazzo di S. Marco).

[2]) Am 7. Oktober. Dispacci 66 f. 37 und 43. Die Leichenfeier war in San Marco.

[3]) Am 13. August 1614. Dispacci 71 f. 235 und Diaria caerim. Arm. XII tom. 69 f. 123 b. Die Inschrift in der Markuskirche bei Giuriato G., Memorie Venete nei monumenti di Roma, Estratto dall' Arch. Veneto serie II tom. 25 ff., p. 22.

[4]) Dispacci 68 f. 63 und Deliberazioni Senato-Roma 18 f. 129.

[5]) Vgl. Dispacci di Roma 72 f. 293 und 309, 85 f. 305.

[6]) Berchet G., Le antiche ambasciate Giapponesi in Italia, Estr. dall' Arch. Veneto XIII e XIV 108 ff., Venezia 1877; Boncompagni-Ludovisi F., Le prime due ambasciate dei Giapponesi a Roma 40 ff., Roma 1904.

Sehr geräuschvoll ging es im Palaste her, als Renier Zeno, der 1621 den Gesandtschaftsposten antrat, mit dem Inhaber von San Marco, Kardinal Giovanni Delfino, wegen des Wohnrechtes in eine heftige Fehde geriet. Bis dahin hatten die venezianischen Diplomaten und Titelkardinäle friedlich nebeneinander gelebt. Diese besaßen in dem gegen Gesù gelegenen Trakte westlich vom Nordeingange (heute Privatwohnung des k. u. k. Botschafters) ein geräumiges Quartier, dessen vollständige Erneuerung die Republik noch zu Lebzeiten Pisanis begann. Für die Familie und Hofhaltung stand der Südtrakt des Palazzo zur Verfügung, den eine schmale «Galleria» längs der westlichen Abschlußmauer des Cortile mit den Kardinalsgemächern verband. Um letzteren einen eigenen Aufgang zu verschaffen, ließ Venedig vom Hofe aus zur «Sala nuova» an der Nordwestecke eine gedeckte Stiege herstellen.[1]) Die Titulare benutzten jedoch meist die vornehmere «Scala principale» und wußten sich auch in den Besitz der östlich unmittelbar anschließenden Aula Regia zu setzen, welche mit ihren Appartements außer durch die nördliche Loggia der Hofarkaden mittels eines oberhalb des Treppenhauses angebrachten Korridors[2]) verbunden war. Bei den häufigen Besuchen der Päpste, die manchmal wie Hausherren im Palaste schalteten und langjährige Ordnungen durchbrachen, verloren sich die Grenzen zwischen dem Wohnsitze der Kardinäle und der Gesandten immer mehr, bis schließlich zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Gewohnheit der gemeinsamen Benutzung der Nobelstiege und der genannten Aula entstand. Damit nicht zufrieden, erweiterte Delfino, früher selbst Gesandter als Nachfolger des Paruta, während der Zeit des Interdiktes eigenmächtig sein Quartier und verschloß auch die von der Aula Regia in den ehemaligen Konsistorialsaal führende Tür,[3]) wodurch für den Vertreter Venedigs bei festlichen Anlässen der «Ingresso nobile» des Nordtraktes völlig entwertet wurde, da nur noch vom Obergeschosse der Hofarkaden her ein schmaler, nicht repräsentationsfähiger Zugang in seine Säle und Gemächer übrig blieb. Zeno verlangte behufs Unterbringung seines aus 72 Personen, 18 Pferden und 6 Wagen bestehenden Gefolges die Herausgabe der usurpierten Lokalitäten, ja er drang beim Senate darauf, daß die Nobelstiege und der Riesensaal[4]) fortan für die Repräsen-

[1]) Der Wohnsitz des Kardinals umfaßte vom Ende dieser Stiege («scalle nobilissime et larghe, come le principali») in östlicher Richtung die genannte «salla bellissima, appresso di essa un' altro sallotto (beide Räume von der Republik gebaut) et doppo 8 stanze tutte una dentro l' altra . . et sopra di queste 14 stanze da letto capaci di ogni alto fornimento et nel piano di sotto cioè delli mezadi altre 14 stanze pur fatte a volto . . et di sotto altretante per servitii et le cantine e magazeni poi più a basso . . Sopra la stalla (im Südtrakte), che è a volto, vi sono 10 stanze, 5 per parte di un corritore o portico, che le divide, per la famiglia del cardinale et sopra queste altre 5 per staffieri, come vedono nel dissegno, fenille abondantissimo et rimessa capace di 8 o 10 carozze, et tutto questo oltre il palazzetto (an der Südwestecke, s. S. 111 Anm. 3)». Informatione sopra il palazzo vom 25. Dezember 1621, Dispacci 85 f. 305. Hiezu gehört der Fig. 56 abgebildete «Dissegno di rilievo» in der Sala diplomatica des venez. Staatsarchivs. Zu vergleichen sind auch die beiden wertvollen, über das Innere orientierenden «Dissegni» (pianta sotto e il primo solaro) im Cod. 27: Palazzo di S. Marco, welche Zeno seinem Berichte von 24. Juli 1621, Dispacci 84 f. 268, beilegte.

[2]) Dieser heute noch erhaltene Durchgang, von einem päpstlichen Nepoten angelegt, diente hauptsächlich für Gesandte und höhere Prälaten, welche nach der Audienz beim Papste dem Kardinalnepoten einen Besuch zu machen pflegten. «È un corridore, che deturpa tutte le scalle nobili et fa appunto quell' effetto, che fanno quelli corridori sopra le rive da mezado a mezado, che si vedono in alcune case di costì (Venedig), et se l' EE^{ze} VV. lo vedevero, non gli e lo lassieriano un' hora, perchè rende bassa la scalla, stroppa due gran nichi con figure di marmo, che le fanno frontispicio nella accesa, et in somma deturpa tutto.» Vorhin zit. Informatione. Ein ähnliches Urteil Dispacci 88 f. 325.

[3]) Ebenso ordnete Delfino die Wegnahme des Daches über der erwähnten Hofstiege an, «perchè si volea ad ogni modo disfar quel transito», und begann eines schönen Tages «fabricar con muraglie un certo gabinotto nei corridori publici del palazzo con deturpamento di essi.» Vorhin zit. Information.

[4]) «La più bella sala, niuna eccettuata, che sia in Roma.» Bericht Zenos vom 28. August, Dispacci 84 f. 404.

tationszwecke der Gesandtschaft allein verwendet würden, weil aus der Gemeinsamkeit der Benutzung viele Unannehmlichkeiten erwüchsen; die Republik möge sich das ihr nach dem Schenkungsbreve zustehende Bestimmungsrecht über das herrlichste Gebäude Roms in zentraler, gesunder Lage, welches mehr als eine halbe Million Scudi wert sei, nicht entreißen lassen. Da Delfino nicht nachgab, sondern gegen jegliche Einschränkung seiner Bequemlichkeit protestierte, kam es zwischen den beiden Venezianern zu aufregenden Szenen, an denen sich die römische Gesellschaft durch Wochen hindurch ergötzte. Papst Gregor XV. griff vermittelnd ein und der Senat bestimmte, daß Hof, Treppe und Saal als gemeinsamer Besitz zu gelten hätten. Delfinos Nachfolger Matteo Priuli mußte in einem Reverse die Jurisdiktion Venedigs über den Palast ausdrücklich anerkennen, doch kehrte in denselben erst nach der Abberufung des streitsüchtigen Zeno im Jahre 1623 der Hausfriede wieder ein.[1])

Zwischen Urban VIII. und der Republik herrschte kein gutes Einvernehmen, zweimal wurden sogar die diplomatischen Beziehungen aufgehoben. Den ersten Anlaß hiezu gab des Papstes Bruder Don Taddeo Barberini, der, 1631 zum Präfekten Roms ernannt, für diese Würde den Vortritt vor den Gesandten beanspruchte. Die Vertreter der gekrönten Häupter mieden daher die päpstliche Cappella und gingen jeder Begegnung mit Taddeo geflissentlich aus dem Wege. Zufällig traf derselbe auf der Straße den venezianischen Orator Zuane Pesaro und ließ seinen Wagen halten, während der Kutscher des Gesandten, welcher in der Dunkelheit den Höflichkeitsakt nicht beachtete, weiterfuhr. Obwohl Pesaro gleich seine Entschuldigung vorbringen ließ, suchte der tiefgekränkte Präfekt die Gelegenheit eines neuen Zusammentreffens und lauerte dem Diplomaten nach einer Audienz im Vatikan anfangs September vor San Marco auf. Des letzteren Kutscher wurde bestochen, damit er unter irgendeinem Vorwande die Pferde bei der Begegnung mit Taddeos Gespann stillhalte. Als dies geschah, machte Pesaro, sichtlich verlegen, eine nicht erwiderte Verbeugung, worauf sein Wagen in den Palasthof einfuhr, gefolgt von einem bewaffneten Begleiter des Präfekten, der dem verräterischen Pferdelenker zur Flucht vor der verdienten Strafe verhalf. Dabei bekam der zweite Kutscher, welcher den Treulosen zurückhalten wollte, von dem fremden Soldaten einen Schwerthieb. Wenn der Gesandte seiner Dienerschaft nicht Ruhe geboten hätte, wäre es vor dem Palaste, wo das übrige Gefolge des Taddeo harrte, um die verabredete Rettung des Kutschers zu begünstigen, zu einer blutigen Schlägerei gekommen. Urban VIII. bezeugte zwar über die Gewalttat sein Mißfallen, bot aber keine weitere Genugtuung an, weshalb die Republik ihren Orator abberief. Am 20. September 1631 fuhr Pesaro, der später Doge wurde, samt Gefolge von Rom weg; die Freunde Venedigs gaben ihm in 60 Wagen das Geleite bis vor die Stadtmauern. Erst im nächsten Jahre erfolgte die Versöhnung; der neue Gesandte Alvise Contarini, nachher ebenfalls Doge, hielt Ende Juli seinen großartigen Einzug.[2])

Das zweite Intermezzo spielte 1635. Diesmal bildete die erläuternde Inschrift unter dem bekannten Bilde in der Sala Regia des Vatikans, welches die Aussöhnung Kaiser Friedrichs Barbarossa mit Papst Alexander III. darstellt, das Streitobjekt. Urban VIII. ließ dieselbe mit der Begründung, sie widerspreche nach Baronius den historischen Tatsachen, durch eine etwas geänderte ersetzen, ohne zu bedenken, daß die Neuerung die

[1]) Vgl. Dispacci 85 und 88, Lettere Cardinali 13 und Delib. Senato-Roma 21, Staatsarchiv Venedig.

[2]) Vgl. Dispacci 104 f. 496 ff. u. 105 f. 29 ff.; Nani B., Historia della repubblica Veneta I 492, Venezia 1720.



Bellano Padovano. Paul II.

Gefühle der Venezianer verletzen konnte, weil die zur Zeit Pius' IV. angebrachte Urschrift Venedigs Verdienste um die Wiederherstellung der päpstlichen Würde feierte. Tatsächlich gab man in der Lagunenstadt der wissenschaftlichen Neigung des Papstes die Deutung, als hätten es die der Republik ohnehin feindlich gesinnten Barberini darauf abgesehen, auch noch den Ruhm ihrer stets romtreuen Vorfahren zu schmälern. Der Senat verlangte durch seinen Vertreter Francesco Maria Rosso die unverzügliche Anbringung der alten ehrenvollen Inschrift und, als man diesem bedeutete, sich wegen einer «Bagatelle von zwei Wörtern» nicht zu ereifern, zumal jeder in seinem Hause der eigene Herr sei, reiste er, der erhaltenen Weisung zufolge, in den ersten Tagen des Jahres 1636 ohne Abschied ab.[1])

Drei Jahre stand nun der Palazzo di San Marco gänzlich leer, da auch der Titelkardinal Federico Cornaro als Patriarch von Venedig auswärts weilte. Er erwirkte an-

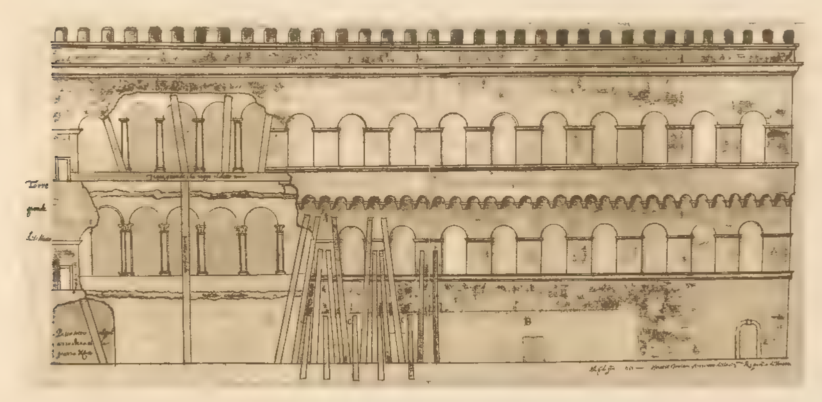


Fig. 58. Westtrakt des Palazzetto, durch ein Erdbeben 1651 teilweise zerstört.
Venedig, Staatsarchiv.

läßlich seiner Visitatio liminum 1639 die Wegnahme der neuen Inschrift, worauf die Republik in Sachen des drohenden Türkenkrieges nacheinander zwei bevollmächtigte Minister, Zuane Nani und Angelo Contarini, entsendete. Das frühere gute Verhältnis stellte aber erst Innocenz X. wieder her, als er 1644 freiwillig die ursprüngliche Inschrift restituierte. Ende Dezember zog Angelo Contarini als außerordentlicher Gesandter in Begleitung von 77 Sechsspännern feierlich in Rom ein; den Corso entlang, ja noch auf der Nobelstiege des Palastes bildeten so viele Leute Spalier, daß er kaum passieren konnte. Im Oktober 1645 kam endlich der längst ersehnte ordentliche Orator Alvise Contarini, bei dessen Erscheinen laute Hochrufe auf die Republik erschollen.[2])

Noch vor den geschilderten Zwischenfällen war der Palazzo von den eigens aus Venedig herbeigerufenen Architekten Bartolomeo Breccioli mit einem Aufwande von 2000 Scudi restauriert worden. Der Orator Piero Contarini schrieb 1626,

[1]) Vgl. Dispacci di Roma 112 f. 296 ff.; Nani a. a. O. I 560.

[2]) Vgl. Dispacci 113 f. 1 ff., 114 f. 72 ff., 122 f. 13 ff. und 123 f. 15.

es sei alles so gut gemacht, daß das Werk auf lange Zeit hinaus halten werde.[1]) Dasselbe bedurfte jedoch schon 4 Jahre später neuer Reparaturen[2]) und Alvise Contarini, der, wie erwähnt, nach zehnmonatlicher Suspension der Gesandtschaft 1632 den Palast betrat, glaubte nicht in einem Stadthause, sondern draußen in der Campagna zu wohnen. Er mahnte zu rascher Hilfe, da sonst ein beträchtlicher Teil des Gebäudes zusammenstürzen würde.[3]) Einen noch schrecklicheren Anblick bot die Burg 1639 dem Sendboten Zuane Nani dar: Fenster und Türen lagen zerbrochen herum oder waren gestohlen, da die Räume während der dreijährigen Unterbrechung der diplomatischen Beziehungen jedermann nach Belieben offen gestanden hatten.[4])

Eine gründliche Renovierung ließ 1644 der als Hüter über den Palazzo bestellte Rotaauditor Pietro Ottoboni, der spätere Alexander VIII. durchführen.[5]) Dieselbe umfaßte auch den zum Gotteshaus Aracoeli führenden Korridor, in dessen Besitz die Republik durch die freiwillige Übernahme der nicht unbedeutenden Erhaltungskosten allmählich gelangt war. Dagegen mißglückte ihr der Versuch, sich der von dem Konvente genannter Kirche benutzten Torre di Paolo III., ehemals eines «integrierenden Bestandteiles der Papstburg», zu bemächtigen, welche einzelnen Päpsten und öfters auch dem zahlreichen Gefolge der Obedienzgesandtschaften als vorübergehender Aufenthalt gedient hatte. Alle in den Jahren 1614, 1645 und 1648 unternommenen Schritte, diese angebliche «Usurpation» der Mönche, welche die Schenkungsurkunde Sixtus' V. vorwiesen, rückgängig zu machen, verliefen erfolglos.[6])

Ein schweres Unglück traf das Gebäude im Jahre 1651. Infolge eines Erdbebens am 5. Oktober, dem furchtbares Sturmwetter folgte, bekam die Westfront der Loggien des Giardino di San Marco (Palazzetto) gewaltige Sprünge und Risse; eben war man im Begriffe, die gefährdeten Stellen neben der Basilika zu stützen, da stürzte ein großer Teil des Mauerwerkes ein (Fig. 58). Der kranke Gesandte Giovanni Giustiniani, seine Frau und Kinder weilten in unmittelbarer Nähe, ohne daß ihnen Leid geschah; zwei Sekretäre wurden wie durch ein Wunder gerettet. Um weiteres Unheil abzuwenden, ließ der Architekt Horatio Torriani mächtige Stützen aus Holz anbringen. Für die Wiederherstellung wurden 1254 Scudi in Anschlag gebracht, denn es mußte auch die schwache Grundmauer,

---

[1]) Dispacci 94 f. 68 ff. mit der Beilage des Architekten und den Rechnungsbelegen. Frühere, nicht so umfassende Restaurationen wurden vorgenommen: 1612 (Dispacci 68 f. 63), 1617 (Dispacci 78 f. 143), 1620, 1621 (Dispacci 83 f. 419 und 84 f. 21).

[2]) Dispacci 102 f. 126 und 104 f. 268 mit 2 Note di spese, die eine gezeichnet vom Architekten H. Torriani.

[3]) «Molte stanze precipitano et sono affatto inhabitabili, et sopra tutto i saloni esposti all' apparenza degli ingressi per la poca fermezza dei solari si rendono in uno pericolosi et indecorosi con universale doglianza di veder quest' habitatione ridotta, si puol dire all' eccidio.» Dispacci 105 f. 47; hiezu die Attestatione des Architekten Horatio Torriani, dessen Kostenvoranschlag auf zirka 1200 Scudi lautete, «acciò non seguisca il danno, che non bastarebbe poi a rimediare la somma di dieci milia».

[4]) «[Questa bella machina d' edificio] serviva non solo agli usi, ma a commodi et diporti medesimi di chi voleva intrudersi non con oggetto di conservarla, ma per devastarla.» Dispacci 114 f. 208.

[5]) Bericht des Angelo Contarini vom 7. Jänner 1645, Dispacci 122. Demselben ist eine Nota des Architekten Giov. Maria Bollino über weitere notwendige Arbeiten mit einem Voranschlage von 836 Scudi beigelegt.

[6]) Vgl. Dispacci 70 f. 303, 71 f. 69, 122 f. 251 und 125 f. 595. Nach letzterem Berichte (4. April 1648) brachten die Patres «sopra la porta del basso appartamento» eine auf die Schenkung bezügliche Inschrift an. «Hanno anco fabricato 5 o 6 scallini per loro commodità di discendere nelle grotte et aggiustato un bel giardino contiguo ad essa torre, che serve però di commodo à SS^{ri} ambasciatori per andar alla chiesa.» Der Korridor, später «Cavalcavia» genannt, wurde 1889 an die Kommission für Ausführung des Viktor Emanuel-Denkmals verkauft.

welche nach Ansicht Torrianis noch aus der Zeit vor Paul II. stammte, stückweise neu fundiert werden.[1]) Wie immer zögerte die venezianische Regierung lange mit ihrer Entscheidung, indessen Wind und Regen den Schaden und die Kosten erhöhten. Erst Ende Jänner 1652 unter Niccolò Sagredo konnte der Bau begonnen und im Herbste glücklich vollendet werden.[2])

Dieser kunstliebende Diplomat, der zuvor am Wiener Hofe gedient hatte und später die Dogenwürde erlangte, machte sich im Verein mit dem Kardinal Federico Cornaro auch um die Restauration des von den Titularen bewohnten Traktes verdient.[3]) Ebenso wurde über Anregung Torrianis der seit langem vernachlässigte Cortile dei Melangoli — so hieß im 17. Jahrhunderte der mit Cedratbäumen bepflanzte Giardino di San Marco — in eine moderne Anlage verwandelt. Die alte Zisterne, bisher mit Regenwasser gespeist, erhielt gutes Trevi-Wasser, durch ein Netz von Röhren und Kanälen regelte man den Abfluß des ersteren, um eine Vermischung mit dem Trinkwasser hintanzuhalten. Kleine Marmorsäulen und Einfassungen aus Travertin bildeten den zierlichen Schmuck der Gartenwege.[4]) Endlich gab Sagredo noch der Basilika, welche einen so starken Verfall zeigte, daß kaum mehr gottesdienstliche Funktionen verrichtet werden konnten, ein verjüngtes Aussehen. Seitdem erfreute sich dieselbe häufiger wieder des Besuches der Päpste.[5])

Die unter Sagredos Nachfolger Girolamo Giustiniani in Rom wütende Pest hielt auch im Palazzo di San Marco Einkehr. Am 6. August 1656 erkrankten zwei Diener, bald hernach ergriff den 45 jährigen Gesandten ein schlimmes Fieber, dem er Mitte des Monates erlag. Obwohl es sich um keinen eigentlichen Pestfall handelte, gerieten sämtliche Palastbewohner — 52 an der Zahl — in große Bestürzung, zumal infolge der über sie verhängten Quarantäne das Gebäude ringsum mit Wachposten abgesperrt war. Nicht einmal der Titular Kardinal Marco Antonio Bragadino und der Gesandtschaftssekretär Francesco Bianchi durften ausgehen. Im September konnte man sich jedoch schon wieder freier bewegen, wenn auch die ewige Stadt erst zu Beginn 1657 von der schrecklichen Krankheit befreit wurde.[6])

[1]) Dispacci 132 f. 421 und 454 mit Beilagen Torrianis. Unter den Akten fand ich auch die von ihm am 1. November entworfene und Fig. 58 abgebildete Skizze der Unglücksstelle. Der Palazzetto war schon früher baufällig. Der Gesandte Francesco Vendramin machte 1602 auf die Gefahren des Einsturzes eines guten Teiles «di questi corridori, li quali restano inaccommodati» aufmerksam. Dispacci 47 f. 558. Auch Zeno klagte 1621 über die «corritori o claustri, per li quali non bisogna troppo passeggiar pena la vita.» Dispacci 85 f. 305.

[2]) «Si sono convenuti mutare li fondamenti di quasi tutta la facciata.» Dispacci 133 f. 318; ebenso f. 70 und 219. Zur Krönung des Ganzen schlug Sagredo die Anbringung einer Inschrift vor, worauf aber der Senat nicht einging.

[3]) Dieselbe betraf namentlich die «facciata verso il cortile», wo man fand «diffetto nei fondamenti et aperture pericolosissime, et certo si poteva dubitare di un nuovo precipitio»; die Arbeiten kosteten 356 Scudi. Berichte vom 14. Dez. 1652 und 5. April 1653, Dispacci 134 und 135; hiezu die Inschrift Cornaros im Palaste. Am 19. Oktober 1652 beantragte Sagredo die Erweiterung des von der «Loggia principale» (Nordflügel der Hofarkaden) in die Kardinalsgemächer führenden «picciolo andito»; vgl. hiezu die beigelegte Skizze von Torriani.

[4]) Bereits Gregor XIV. erbot sich 1591, für die leere Conserva «per ornamento del luogo» das Wasser beizustellen, was jedoch wegen der hohen Herleitungskosten unterblieb. Der Giardino wurde sehr schlecht gepflegt. Infolge mangelhaften Abflusses des Regenwassers sanken häufig die Gehwege ein, der in der Zisterne sich ansammelnde Schmutz und Unrat verpestete die Luft der Gesandtschaftsräume. Dispacci 27 f. 449, 84 f. 428, 122 f. 39, 132 f. 459. Über die mit einem Aufwande von 300 Scudi gemachte Neuanlage vgl. Sagredos Bericht vom 14. Dez. 1652, Dispacci 134; hiezu den «Disegno del giardino» mit Beschreibung von Torriani im Cod. 27: Palazzo di S. Marco.

[5]) Nach Gattini besuchte von 1592—1657 nur ein einziger Papst, Innocenz X. im J. 1649 die Basilika. In der Folge kamen Alexander VII., Klemens IX., Innocenz XI., Klemens XI., Benedikt XIII. und Benedikt XIV.

[6]) Dispacci 140 f. 9 ff., 141 f. 1 ff. Der Leichnam Giustinianis wurde in der Markusbasilika zur Schau gestellt und daselbst beerdigt. Giuriato a. a. O. 29 und Forcella V., Iscrizioni delle chiese etc. I 355.

In dieses Jahr fallen die Anfänge der Cappella della Madonna delle Grazie — gewöhnlich genannt La Madonnella — im Erdgeschosse des Palazzetto. Dieser Raum diente bis dahin als offener Durchgang zur kürzeren Verbindung der Piazza di Venezia und Piazza di San Marco, gab aber, weil sehr dunkel, zu Ärgernissen und verschiedenen Mißständen, nachts sogar zur Bedrohung der persönlichen Sicherheit Anlaß. Um dem abzuhelfen, schmückte man die niedrige Halle 1657 mit einem von Bernardino Gagliardi gemalten Madonnenbilde;[1]) eine arme Wäscherin begann hier ihre täglichen Andachten und unterhielt das Licht der Lampe, ein Kleriker sang abends die Litanei. Die wunderbare Rettung eines jungen Kavaliers vor dem Dolche eines Wegelagerers, der ihm in dem «Passetto» auflauerte, steigerte rasch die Zahl der Besucher, deren fromme Gaben 1669 die Ausstattung des Gewölbes mit Stuccoverzierungen ermöglichten.[2]) Der Gesandte Antonio Grimani, welcher auch die zunächst einzige Eingangstür am Markusplatze herstellte, schuf Raum zur Unterbringung der vielen Votivgeschenke, Pietro Mocenigo bestellte einen Geistlichen als Aufseher über die Wallfahrtstätte und sein Nachfolger Antonio Barbaro formte aus ihr 1677 durch Vergrößerung der Längs- und Höhendimensionen die Kapelle in ihrer heutigen Gestalt, welche dank den reichlich fließenden Geldspenden mit einem schönen Altare, mit Stühlen aus Nußholz und mit Gemälden, mit dem kleinen Chore für die Gesandtschaft und dem zweiten, nördlichen Eingange versehen werden konnte.[3]) Der reiche Marchese Francesco Ruspoli, welcher das Gnadenbild fast täglich besuchte, stiftete eine wertvolle silberne Lampe und ließ, als er von schwerer Krankheit genas, an Stelle des Stuccoaltares einen solchen in reicher Marmorausführung nach dem alten Modelle herstellen (Fig. 59). Das Ende 1682 vollendete Kunstwerk kostete 3000 Scudi und trägt die einfache Aufschrift: ex voto.[4]) Auch im folgenden Jahrhunderte erfreute sich das «Oratorio» vielfach zum Verdrusse der Kanoniker von San Marco, die ein gewisses Aufsichtsrecht beanspruchten, großen Zulaufes und zahlreicher Stiftungen. Nicht unbedeutend war sein Reichtum an kirchlichen Geräten und Silbersachen, welche der letzte venezianische Gesandte Pietro Pesaro vor dem nahenden Revolutionssturme durch Umwertung in eine Kapitalsanlage in Sicherheit brachte, deren Zinsen fortan zur Erhaltung der stimmungsvollen Kapelle verwendet wurden.[5])

Ein neuer Konflikt zwischen Venedig und der Kurie brach 1678 aus. In Rom herrschte große Unsicherheit, doch war die Polizei in ihrer Wirksamkeit durch das Asylrecht und die Quartierfreiheit der Gesandtschaften oft stark behindert. Die Diebsbanden wählten mit Vorliebe solche den Sbirren unzugängliche Gebiete als Unterschlupf und Stützpunkt für nächtliche Einbrüche. Wiederholt streiften Leute des Gesandten Girolamo Zeno die Gegend des

[1]) «La madonna del passetto di S. Marco.» Bombelli P., Raccolta delle immagini etc. IV 125, Roma 1792.

[2]) «Nel 1669 è stata ornata la volta di stuccho con spartimenti di cornici et rosoni et è stata arrichita tutta di fogliami di rilievo con una cartella incontro a detta imagine con la seguente inscrittione: sanctae huius imaginis ad gratias recipiendas rudes parietes fidelium devotione iam pridem culti maiori pietate in hanc formam exornati sunt a. d. 1669. l'ornamento della Madonna è tutto dorato et hora è recinta di cancellata di ferro.» Brutii opera im vatikanischen Archiv, Arm. VI tom. 19 f. 804b.

[3]) Bericht des Mons. Paolucci aus dem Jahre 1680, Dispacci di Roma 193.

[4]) Vgl. die Berichte des Kard. Pietro Ottoboni vom 7. Februar und 5. Dezember 1682, Dispacci 194 und 195; hiezu die Beilage des Architekten Giov. Battista Contini mit «2 disegni, uno dell' altare vecchio, che è tutto di stucco, l'altro da farsi, che sarà tutto di pietre finissime». Ebenso Gattini a. a. O.

[5]) Vgl. den Bericht vom 10. März 1807 im Wiener Haus- Hof- und Staatsarchiv, Abt. Napoleonisches Archiv: Rome politique Nr. 4, Palazzo di S. Marco; hiezu die Inventare aus den Jahren 1802, ebenda, und 1680, Dispacci 193.



Bellano Padovano. Paul II.

Palastes ab und vertrieben das gewöhnlich in den umliegenden Weinschänken lagernde Gesindel. Bei einer solchen Streifung am 1. Juli genannten Jahres begegneten sie in der Nähe von San Marco einigen päpstlichen Polizisten, welche sich nicht vertreiben lassen wollten. Einem hitzigen Wortwechsel folgte ein Zusammenstoß auf der Piazza del Gesù und die Verwundung zweier Sbirren. Wohl drückte Zeno über den Vorfall sein Bedauern aus, behielt aber die von der Justiz verfolgten Schuldigen weiter in seinen Diensten. Aus diesem Grunde empfing ihn Innocenz XI. nicht mehr in Audienz, worauf er höherem Befehle zufolge anfangs Jänner 1679 mit dem gesamten Personal abreiste.[1])



Fig. 59. Altar in der Cappella della Madonna delle Grazie des Palazzetto.

Viele Jahre blieb nun die Republik ohne offizielle Vertretung beim Heiligen Stuhle. Ihre Interessen schützte inzwischen der seit 1660 mit dem Titel von San Marco bekleidete Kardinal Pietro Ottoboni. Ihm war zugleich, wie schon früher einmal, die Obhut über den Palast anvertraut, dessen Inneres in den Jahren 1661—1673 vom Architekten Felice della Greca restauriert worden war.[2]) Trotzdem wies das Gebäude nach einer durch den bekannten Baumeister Carlo Fontana[3]) 1679 angestellten sorgfältigen Untersuchung fast in allen seinen Teilen noch große Schäden auf, welche Ottoboni, soweit die bewilligten Mittel reichten, gutmachen ließ.

Im Jänner 1684 sandte Venedig Giovanni Lando nach Rom, der jedoch nicht den Rang eines Gesandten bekleidete und daher außerhalb des Palastes wohnte. Ungestört

---

[1]) Vgl. die Berichte in den Dispacci 191. Hiezu Foscarini M., Istoria della repubblica Veneta 132, Venezia 1722.

[2]) Die unter den Gesandten Piero Basadonna (später Kardinal und begraben in San Marco), Giacomo Querini, Antonio Grimani, Michele Morosini und Pietro Mocenigo ausgeführten Arbeiten, welche über 2800 Scudi kosteten (vgl. Dispacci 152, 158, 159, 163, 175, 178, 179), erstreckten sich sowohl auf die Gesandtschafts- als auf die Kardinalsgemächer. Hier war 1661 die seit langem gestützte Decke der Sala Pisana (an der Nordwestecke) dem Einsturze nahe «per essersi staccati dal muro tre grossi travi», dort gab im gleichen Jahre namentlich der «Salone chiamato del concistoro» zu schaffen, «ove salito il muratore per l'acconcio de' coppi, come ogn'anno si suole prima del verno, ha ritrovato 4 grossissimi travi tanto infraciditi, che il miracolo e non altro li sostiene al presente». Antonio Grimani ließ u. a. 1671 eine «nuova stalla» (an der Nordostecke des Palastes) und mit Benutzung eines antiken Sarkophages den Brunnen in der Eingangshalle des Osttraktes errichten (Fig. 47). Dadurch half er einem großen Übelstande ab, denn der zunächst gelegene Brunnen an der Piazza di Venezia (daher auch Piazza della Fontana genannt) litt häufig an Wassermangel.

[3]) In seinem Berichte vom 22. März 1679 (Dispacci 192) beschränkt sich Fontana bei der «numerosità de' lavori da farsi necessarii» bloß auf die Aufzählung der «lavori più bisognosi e necessariissimi», für die allein 2110 Dukaten

konnten so unter Leitung Fontanas die kostspieligen Restaurationsarbeiten fortgesetzt werden.[1]) Lando hatte sich an den Verhandlungen über die Aufhebung der aller Polizei hohnsprechenden Quartierfreiheit der Gesandtschaften zu beteiligen, welche schließlich zu einem für die päpstliche Regierung günstigen Ergebnisse und zum Frieden mit der Republik führten. Besiegelt wurde derselbe durch die am 6. Oktober 1689 erfolgte Wahl des langjährigen Palastbewohners Pietro Ottoboni zum Papste, dem ersten venezianischen Tiaraträger seit Paul II. Da auch damals noch die Unsitte herrschte, die Wohnung des Erkorenen zu plündern, ließ Lando gleich nach der Erhebung Alexanders VIII. den Palazzo mit Wachposten schützen. An fünf Abenden wurde zum Zeichen der Freude auf der Piazza di Venezia ein Feuerwerk abgebrannt und die Burg mit Wachsfackeln beleuchtet. Der Senat ernannte statt der üblichen vier, acht außerordentliche Gesandte zur Beglückwünschung des Papstes, darunter Lando, welcher im August 1690 die lange verwaisten Gesandtschaftsgemächer beziehen durfte, um sie gegen Ende des Jahres wohlgeordnet dem neuen ordentlichen Orator Domenico Contarini zu übergeben.

Alexander VIII. schenkte dem Palaste mit Rücksicht auf seine ungenügende Wasserversorgung sechs Unzen Acqua Paola im Werte von 3000 Scudi,[2]) die Basilika dankt ihm die drei Eisengitter in der Vorhalle. Er vollzog 1690 die Heiligsprechung des Venezianers Lorenzo Giustiniani, welche neuerdings zur festlichen Beleuchtung des Palazzo Anlaß gab. Im gleichen Lichterglanze strahlte derselbe das Jahr darauf, als die Nachricht von der Niederlage der Türken bei Slankamen einlief.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erlitten die Beziehungen Venedigs zu Rom abermals eine Trübung. Diesmal führte der Streit um den von Klemens XI. verweigerten Vorrang des Gesandten vor dem Connétable zum Bruche. Im September 1707 packte Giovanni Battista Nani seine Koffer, das Archiv wurde versiegelt und die Schließung der Tore befohlen, da auch die Kardinalswohnung leer stand.[3]) Einem Dr. Giovanni Rossi übertrug man die Aufsicht über den Palast, der aber seines Amtes schlecht waltete. Es nisteten sich Personen ein, denen gar kein Wohnrecht zustand, Diebstähle und viele andere Mißstände verdunkelten die «Glorie» der ehrwürdigen Burg. Um Ordnung zu schaffen, entsendeten die venezianischen Senatoren 1710 den Conte Ascanio Maffei, welchem zugleich die Aufgabe zufiel, die schrecklich zugerichteten Räume zu erneuern.[4])

Mit Lorenzo Tiepolo wurde im Juli 1711 der Gesandtschaftsposten wiederbesetzt. Er trug sich mit der Absicht, die drei großen Repräsentationssäle, deren Decken infolge

gefordert werden. Auch die Sala del Mappamondo, deren «soffitto ha fatto piega per essersi scavezzate nel mezzo tre cathene» mußte 1683 (400 Dukaten Aufwand) erneuert werden. Vgl. die Berichte Ottobonis 1679—1682, Dispacci 192—195, und die weiteren Kostenvoranschläge Fontanas vom 6. April 1680 (1330 Scudi) und 26. Juli 1681 (448 Scudi) ebenda.

[1]) Vgl. den Bericht vom 10. September 1689 mit der Relation Fontanas, Dispacci 202, und die Rechnungen (zusammen 4102 Scudi) in den Dispacci 201 bis (Documenti relativi al ristauro del palazzo di San Marco).

[2]) Chirograph vom 13. September 1690 auf Pergament im k. u. k. Botschaftsarchive.

[3]) Vgl. Dispacci di Roma Expulsis 7; Delib. Senato-Roma Ordinaria 162 u. Expulsis 6.

[4]) Vgl. die Berichte des Maffei in dem öfters zit. Cod. 27. Einen interessanten Einblick in die Unordnung im Palaste gewähren die ebenda befindlichen Kostenvoranschläge Fontanas. Wir erfahren daraus z. B., daß 1240 vetri fehlten, während 850 alte Fensterscheiben neu verbleit werden mußten. «Per il puro necessario per render abitabile il palazzo» veranschlagte Fontana 1021 Scudi. — Dieser Restauration voraus gingen Renovierungen unter dem Gesandtschaftssekretär Martino Imberti 1697—1699 (Dispacci 211—213), den Oratoren Niccolò Erizzo 1700 (Dispacci 215) und Gian Francesco Morosini 1706 (Dispacci 226), welcher «una gran parte del coperto del gran salone» (königliche Aula), angeblich infolge eines Sturmwindes, einstürzen sah. Die von ihm in Angriff genommene Wiederherstellung konnte sein Nachfolger Giov. B. Nani 1707 (Dispacci 227) wegen der plötzlichen Abberufung nicht vollenden, so daß noch

der ausweichenden Tendenz eines Teiles der Hauptmauern kein sicheres Auflager hatten und daher fort und fort kostspielige, meist nutzlose Reparaturen verursachten, in kleinere Räume abteilen zu lassen und dadurch zugleich der mangelhaften Dachkonstruktion größere Festigkeit zu verleihen.[1]) Das von Fontana ausgearbeitete Projekt, welches übrigens schon anfangs des 17. Jahrhunderts ins Auge gefaßt worden war, fand nur teilweise die Genehmigung der Republik. Unter Niccolò Duodo (Fig. 60) erfolgte 1715—1716 die Unterteilung der Sala del Mappamondo in zwei Säle und darüber errichtete man mehrere Zimmer für das Dienstpersonal. Die keineswegs solide Ausführung leitete Fontanas Nachfolger Filippo de Romanis, dem die erst im 19. Jahrhundert gutgemachte Störung der symmetrischen Anordnung der Fenster im Osttrakte zuzuschreiben ist. Er restaurierte auch den «Salone del cantone» und die «Sala grande principale», welche beide wegen drohenden Einsturzes der mit Bäumen gestützten Deckenbalken seit längerer Zeit unbenutzt standen. Duodos Bautätigkeit verschlang die Summe von 6500 Scudi,[2]) gereichte aber dem Palaste im allgemeinen nicht zum «publicum ornamentum». Da seine Hofhaltung, den gesteigerten repräsentativen Anforderungen entsprechend, weit über 100 Personen, dazu 30 Wagen und ebenso viele Pferde umfaßte, außerdem die Kardinäle von San Marco gleichfalls glänzender als früher zu residieren pflegten, machte er, allerdings erfolglos, die Anregung, man möge, um mehr Platz zu schaffen, die an die Schenkung Pius' IV. geknüpfte Bedingung des Ausbaues der Papstburg endlich einmal verwirklichen.[3])

Anläßlich des Possesso Benedikts XIII. am 24. September 1724 schmückte der Gesandte Pietro Capello das Äußere des Palastes mit feinen Gobelins, karmesinrotem Samt und imitierten Stuccoarbeiten. In der schön dekorierten Eingangshalle des Nordtraktes sah der vom Quirinal her vorüberziehende Papst unter einem Baldachin sein Bild, von einem herrlichen Spiegelrahmen umgeben.[4]) An zwei Abenden erstrahlte die Nordfassade in wunderbarer Beleuchtung, welche alle bisherigen Illuminationen weit übertraf. In der Höhe längs des Gesimses standen mächtige Blumenvasen, aus denen Wachsfackeln hervorragten, darunter reihten sich in dreifacher Stufenfolge auf vergoldeten Metallschildern

---

1710 «l' uso et il sicuro passaggio per il medesimo salone dai pezzi cadenti di quel per altro assai nobile se ben antico soffitto» gefährdet war.

[1]) Berichte vom 2. und 23. April 1712, Dispacci 228; hiezu den Disegno des Fontana im zit. Cod. 27. Bereits am 1. August 1711 schrieb Tiepolo: «il male è ne' soffitti principalmente delle sale nel colmo del palazzo e nella muraglia principale da una parte solamente però, havendo sofferto le fondamenta.» Die Mauer «vicino alla incavallatura del tetto del secondo salone» zeigte nach dem Berichte Fontanas vom 17. November eine «grossa crepatura». Die Schwächung der Fundamente führte letzterer auf das vom großen Hofe fortwährend in die Kellereien unter den Sälen eindringende Regenwasser zurück. Aus diesem Grunde legte er 1712 einen großen Abzugskanal an; zugleich verstärkte er den als Stallung benutzten ebenerdigen Raum an der Nordostecke des Palastes, dessen Gewölbe bedenkliche Risse hatten (vgl. hiezu S. 109 Anm. 1), und versah ihn ebenfalls mit einer Wasserableitung. Bericht vom 14. Mai 1712. Tiepolo ließ auch das Tonnengewölbe «nella loggia avanti il primo salone» herstellen und die Bedachung der Hofarkaden erneuern. Im ganzen belief sich die von ihm und Conte Maffei durchgeführte Restauration auf 3055 Scudi «essendo stato tutto guasto e ruinato». Bericht vom 24. Dez. 1712, Dispacci 228.

[2]) Vgl. Dispacci 229—236 und hiezu die Pianta del piano nobile in den Dispacci 201 bis.

[3]) Bericht vom 1. September 1714, Dispacci 229. — Duodos Nachfolger Andrea Corner fand den Palast am 25. Mai 1720 trotz der vorgenommenen Restauration noch «bisognoso di molti ripari per la sua gran mole.» Für diese Zwecke benötigte er 1100 Scudi. Dispacci 237 und 239. Auch beantragte er 1721 über Einladung der päpstlichen Regierung die Neupflasterung der «Strada papale» längs des Palazzo mit großen Platten (279 Canne, à 4·20, zu 1171 Scudi). Dispacci 238; hiezu eine Planskizze Dispacci 201 bis.

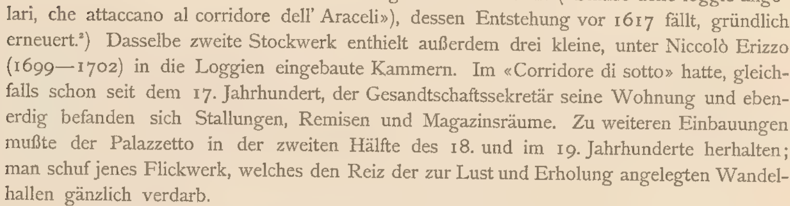
[4]) «Era ornato l' atrio stesso ed il gran portone con aparati trinati d' oro, che facevano varie figure e rendevano più magnifico il precioso materiale di questa gran fabrica.» Dispacci 242; Cancellieri, Storia dei Possessi 365.

befestigte Kerzen. Der Lichteffekt erhellte die «Strada della repubblica di Venezia» (Via del Plebiscito) wie am Tage. Der zweite Abend brachte dem massenhaft angesammelten Volke noch die Überraschung eines Konzertes; auf einem Podium seitwärts des Hauptportales bot eine hundertköpfige Sängerschar in Begleitung von Musikinstrumenten dem Oberhaupte der Kirche die Huldigung dar. An den Fenstern lauschten mehrere Kardinäle, die Vertreter sämtlicher Mächte und Benedikts XIII. Neffe Herzog Philipp von Gravina, während der römische Hochadel zu Wagen der Aufführung beiwohnte; allen Geladenen wurden Erfrischungen gereicht.



Fig. 60. Viktoria mit dem Brustbilde des Gesandten Niccolò Duodo.
Wien, Kupferstichkabinett der k. k. Hofbibliothek.

Capello setzte sich lebhaft für die Renovierung des äußerst schadhaften Dachwerkes der Arkaden des «Giardino pensile» (Giardino di San Marco) ein. Mit einem Aufwande von 1816 Scudi ließ er 1725—1727 die moderigen «Soffitti di legno» im zweiten Geschosse durch ein durchlaufendes Gewölbe ersetzen, auf welchem dicht die neue Bedachung («tetto murato») zu sitzen kam.[1]) Da die nicht sehr festen Mauern dem Gewölbeschube nachgaben, führte diese Änderung in der Folge zu großen Übelständen. Gleichzeitig wurde das halb verfallene «Appartamento verso Macel de Corvi», genannt Foresteria («Stanze delle loggie angolari, che attaccano al corridore dell' Araceli»), dessen Entstehung vor 1617 fällt, gründlich erneuert.[2]) Dasselbe zweite Stockwerk enthielt außerdem drei kleine, unter Niccolò Erizzo (1699—1702) in die Loggien eingebaute Kammern. Im «Corridore di sotto» hatte, gleichfalls schon seit dem 17. Jahrhundert, der Gesandtschaftssekretär seine Wohnung und ebenerdig befanden sich Stallungen, Remisen und Magazinsräume. Zu weiteren Einbauungen mußte der Palazzetto in der zweiten Hälfte des 18. und im 19. Jahrhunderte herhalten; man schuf jenes Flickwerk, welches den Reiz der zur Lust und Erholung angelegten Wandelhallen gänzlich verdarb.



Nach vollendeter Arbeit veranstaltete Capello 1727 im Giardino di San Marco zu Ehren des Papstes eine «Cantata», welche auch das Volk vom ersten Geschosse der mit Damast, Blumengewinden, Transparenten und Lichtern geschmückten Arkaden anhören durfte. Eigene Plätze waren für die Kardinäle, Prälaten und den Adel hergerichtet. Der Garten

---

[1]) Vgl. die Berichte vom 27. Sept., 10. Nov. 1725, 1. Juni 1726 und 23. August 1727, Dispacci 244, 245, 247 mit Beilagen des Architekten De Romanis und der Sachverständigen Domenico Rossi und Giov. Filippini, darunter zwei Planskizzen (Spaccato della loggia). Da sich «la muraglia della loggia maggiore, che sta sottovento di tramontana» als zu schwach erwies, «di portar una volta di pietra», wurden die Unternehmer verpflichtet, «rinvestirla con altra muraglia della grossezza d' un palmo, formata di pietra cotta o sia mattone con incatenar detto muro novo con il vecchio, levando l' architrave e modiglioni, trasportandolo sopra il muro novo». Vertrag vom 10. Nov. 1725.

[2]) «Si può dire, che oltre le muraglie antiche niente più ora vi sii di quello vi restava rovinoso e scomposto.» Oben zit. Bericht vom 1. Juni. Dieses Appartement, «cinque gran stanze» umfassend, bestand 1621 nur aus zwei Zimmern mit Kabinett, «che servono per un poco di foresteria, ma molto mal sana». Unterhalb befanden sich schon damals die «stanze del segretario». Dispacci 78 f. 143 u. 85 f. 305.





Details vom Plafond der Sala degli affreschi im Osttrakte des Palazzo.

bildete ein Amphitheater, aus dessen Mitte sich einer der sieben Hügel Roms erhob, der den Spielleuten und Sängern als Bühne diente.[1])

Bis dahin hatte die Republik wegen der hohen Kosten der Zuführung von der Wasserschenkung Alexanders VIII. keinen Gebrauch gemacht. Als jedoch Benedikt XIII. über Ersuchen Capellos 1726 den Umtausch der sechs Unzen Acqua Paola für die gleiche Quantität Wasser der näher gelegenen Fontana di Trevi (Acqua Vergine) bewilligte, kam unter dem Gesandten Barbon Morosini 1729 die Leitungsanlage[2]) und das Jahr darauf der von ihr gespeiste Monumentalbrunnen im großen Hofe zustande. Die Hauptfigur, unter welcher der Markuslöwe und ein Putto sitzen, stellt die Venezia dar, wie sie zum Zeichen des Dominiums den Ring ins Meer wirft. Um das Bassin setzte man zu dessen Schutze Pflastersteine und durch Ketten verbundene Säulchen. Der Schöpfer des Werkes, Carlo Monaldi, erhielt von seinem Honorar in der Höhe von 1120 Scudi nur 620 Scudi bar ausgefolgt. Für die Restzahlung erdachte der sparsame Gesandte folgenden merkwürdigen Plan. Er ließ, um zugleich den Abfluß der neuen Fontana zu verwerten, ein ebenerdiges Lokal des Palazzetto neben der Kapelle der Madonnella in einen Waschraum verwandeln, welchen er dem Bildhauer auf so viele Jahre einräumte, bis dieser aus der Miete die restlichen 500 Scudi hereinbrachte. Das waren bei einem berechneten Erträgnisse von jährlich 50 Scudi zehn Jahre. Seinen Pächtern durfte er das Trocknen der Wäsche auf der «Piazza di Madonna Lucrezia», ja sogar die Befestigung von Seilen am kleinen und großen Palaste innerhalb des Platzes erlauben, doch sollte die schuldige Ehrfurcht vor der Basilika nicht verletzt werden.[3])

Das Jahr 1732 brachte wieder einen Konflikt zwischen Papsttum und Venedig. Drei Portiere des Palazzo di San Marco sahen am Vorabende von S. Antonio das Feuerwerk bei S. Maria in Aracoeli an. Sie trugen Uniform nebst Säbel und Pistole, weil das Gebiet zur Jurisdiktion der Gesandtschaft gehörte. Das war aber den zahlreich anwesenden Sbirren ein Dorn im Auge; sie provozierten einen Streit und begannen in der Dunkelheit zu schießen, worauf auch die Venezianer ihre Waffen ergriffen. Mehrere Personen wurden schwer verwundet, einer der Portiere blieb tot an der Stelle. Der Orator Zaccaria Canal forderte für den «unerhörten Vorfall» Genugtuung und reiste, als die päpstliche Regierung dieselbe erst nach Durchführung des Prozesses zu geben versprach, anfangs Oktober ab.[4])

Die Leitung der laufenden Geschäfte übernahm der gelehrte Kardinal Angelo Maria Quirini, Bischof von Brescia und seit 1728 Titelinhaber von San Marco (Fig. 62). Seine Appartements enthielten eine Medaillensammlung und eine schöne Bücherei, welche er als hochverdienter Bibliothekar der römischen Kirche der Vatikana schenkte,[5]) während

[1]) Vgl. den «Prospetto del cortile e giardino pensile del palazzo di S. Marco», Stich des cittadino Romano Filippo Vasconi nach dem Entwurfe des Alessandro Mavoro mit beigedruckter sechszeiliger Beschreibung, im Museo Civico in Venedig, Raccolta Gherro vol. II[b] Nr. 1197 (sehr gut erhaltenes Exemplar).

[2]) Vgl. Dispacci 244, 245, 249 und 250. Für die Leitung benötigte man «40 migliara di piombo» à 30 Scudi. Die übrigen Arbeiten, sehr erschwert durch die beim Graben hinderlichen «muri e massi antichi», kosteten 1287 Scudi.

[3]) Verträge vom 7. Juni 1729 und 29. Juni 1730 im Botschaftsarchive; vgl. auch Dispacci 251 f. 185. Für den Brunnen wurden noch drei weitere Entwürfe von anderen Künstlern eingesandt, die sich finden in den Dispacci 201[bis].

[4]) Dispacci Roma Expulsis 17, Delib. Senato-Roma Expulsis 13. — Canal erhielt 1731 500 Scudi für die Restauration des Palastes bewilligt. Vgl. Dispacci 253 u. Delib. Senato-Roma Ordinaria 99.

[5]) Die Bibliothek, in 4 Zimmern des «Palazzetto» an der Südwestecke des Hofes untergebracht, kam später gegen Ersatz von 1000 Scudi vom Vatikan nach Brescia. Carini J., La biblioteca Vaticana sec. ed. 108, Roma 1893.

die Einrichtungsgegenstände laut Testaments den Armen zufielen. Ein großer Verehrer des Pietro und Marco Barbo, verteidigte er in den Gesta Pauli II. des ersteren Andenken gegen die gehässige Darstellung Platinas; er bestimmte während einer schweren Erkrankung 1737 die Grabstätte des zweitgenannten als seinen Ruheort.[1]) Die Basilika, für deren prunkvolle Neuausschmückung er über 40.000 Scudi aufwendete,[2]) dankt ihm ihre heutige Gestalt.

Auch dem Palaste kam Quirinis Munifizenz, aber keineswegs in glücklicher Weise zustatten. Noch heute erinnern an ihn die hohen Fensteröffnungen der Gemächer des ersten Stockwerkes westlich vom Nobeleingange, welche mit den alten Steinkreuzfenstern der übrigen Nordfront seltsam kontrastieren. Außerdem ließ er zur Bequemlichkeit des Haushaltes den häßlichen Vorbau im Hofe anschließend an die Kardinalswohnung errichten sowie den «Palazzetto» (an der Südwestecke des Cortile) zu einem luftigen «Casino» umgestalten. Die Nischen in der westlichen Abschlußwand, deren mittlere eine Marmorstatue des heiligen Pietro Orseolo (Fig. 63), Dogen von Venedig im 10. Jahrhundert, schmückt, sollten dem düsteren Hofraume mehr Freundlichkeit verleihen.[3])

Im Mai 1734 nahm die Lagunenstadt, durch Quirini mit Klemens XII. ausgesöhnt, die diplomatischen Beziehungen wieder auf und sandte den späteren Dogen Alvise Mocenigo, der die Gesandtschaftsgemächer im Vergleiche zum Kardinalsquartier in einem wahrhaft «bemitleidenswerten Zustande» vorfand. Verschiedene unberufene Gäste hatten alles bewegliche Gut wie Tapeten, Fenster, Türen, Schlösser, Eisenbeschläge, Wohn-, Küchen- und Stallgeräte fortgeschleppt, sogar die Steinplatten der Fußböden waren ausgehoben.[4]) Überhaupt pflegten die Palastbewohner in den Räumen mit einer Rücksichtslosigkeit zu schalten, welche die fortschreitende Baufälligkeit beschleunigte und immer neue Reparaturen notwendig machte. Des Gesandten Francesco Venier Tätigkeit ging 1741—1743 fast ganz darin auf, bald im Turme, wo die Diener hausten, bald an den Dächern und Decken des Ost- und Nordtraktes oder in den Stallungen drohende Schäden abzuwehren, Arbeiten, die sich schließlich auf 6000 Scudi bezifferten[5]) und doch keine durchgreifende Restauration bedeuteten. Seinem Nachfolger Andrea da Lezze hinterließ er die schwere Sorge um den Konsistorialsaal und die Sala Regia, deren Holzdecken ein «Wald von Stützbäumen» notdürftig aufrecht erhielt. Der Architekt Gregorio Borioni, Neffe des 1743 verstorbenen De Romanis, entwarf zwei Projekte, indem er einerseits die Erneuerung der Deckenkonstruktion, anderseits die Einwölbung der beiden Säle vorschlug. Nur zögernd bewilligten die Senatoren 1744 die zur Ausführung des ersten Entwurfes erforderlichen Mittel von 5450 Scudi.[6]) Auch unter Alvise Mocenigo, der 1747 abermals nach Rom

[1]) Die Uberreste des Marco Barbo waren, wie Quirini in seinen Memoiren (Commentarii de rebus pertinentibus ad A. M. card. Quirinum pars II. lib. secund. 199 und 202, Brixiae 1749) berichtet, aus dem Grabe in der Sakramentskapelle von San Marco verschwunden. Die für sich selbst erdachte Grabschrift des Kardinals bei Forcella a. a. O. I 365. Er ist jedoch in Brescia, wo er 1755 starb, beerdigt.

[2]) Das Kapitel widmete ihm 1738 einen Kupferstich mit der Ansicht des Innern der Basilika.

[3]) Für diese 1733—1734 ausgeführten Arbeiten verwendete Quirini die 6000 Dukaten, welche die Republik jedem venezianischen Kardinal zur Ernennung zu geben pflegte. Zum Schlusse ließ er eine «Veduta del gran cortile» in Kupfer stechen. Vgl. hiezu die 4 Disegni per il progetto di abbelire il cortile von F. De Romanis im zit. Cod. 27.

[4]) Bericht vom 29. Mai, Dispacci 255; über die Wiederherstellung vgl. Dispacci 256 u. 257.

[5]) Vgl. die Berichte in den Dispacci 264—266.

[6]) Dispacci 266 und 267; Delib. Senato-Roma 103. Für das zweite Projekt waren 8769 Scudi veranschlagt.

kam, sowie unter Piero Andrea Capello flossen den Baumeistern und Handwerkern schöne Summen in die Taschen. 1749 fügte ein Sturmwind der Bedachung einen Schaden im Ausmaße von 1533 Scudi zu, 1755 mußte durch den Architekten Paolo Posi die Kardinalswohnung für Carlo Rezzonico, den Titelnachfolger Quirinis, renoviert werden.[1])

Je mehr man an dem Gebäude besserte und flickte, desto größer schienen seine Bedürfnisse zu werden. Piero Correr, welcher 1757 das wenig einladende Gesandtenheim betrat, forderte behufs Vornahme «unaufschiebbarer» Arbeiten 4231, drei Jahre hernach weitere 5150 Scudi. Die venezianische Regierung, welche grundsätzlich weder «comodo» noch «ornamento», sondern allein die «necessaria preservazione» zu berücksichtigen pflegte, begnügte sich, wie so oft, mit halben Maßregeln und ließ es ruhig geschehen, daß der Regen das Mauerwerk und Gebälke unter den Dächern beschädigte, die Fontäne im Cortile und der öffentliche Brunnen auf der Piazza di Venezia an Wassermangel litten. Damals zeigten sich auch an den ebenerdigen Gewölben des Palazzetto infolge Ausweichung der südlichen Mauer gegenüber dem Albergo dei tre Re klaffende Risse, so daß das Niveau des «Giardino pensile» fast um eine Palme sank.[2])

Der Jubel über Carlo Rezzonicos Erhebung auf den Stuhl Petri im Jahre 1758 drängte alle Sorgen um den Palazzo in den Hintergrund. Der fromme Venezianer, dessen Wohnsitz vor der Plünderung durch das Volk geschützt werden mußte, nannte sich Klemens XIII. Das Kapitel von San Marco feierte das freudige Ereignis durch ein Te Deum und die Beleuchtung des Platzes vor der Basilika. Am 17. Juli, dem Tage, an welchem der Papst die Sommerresidenz auf dem Quirinal bezog, prangte die Nordfront des Palastes ähnlich wie im Jahre 1724 in wunderbarem Festkleide (Fig. 64). Von einer «Ringhiera» oberhalb des Portales begrüßten 50 Spielleute den neuen Tiaraträger mit einer Symphonie, zu beiden Seiten waren Fontänen errichtet, aus denen Wein hervorquoll. Noch großartiger wirkte die Festesdekoration bei der abendlichen Illumination, die sich bis hinauf zu den Zinnen erstreckte. Der öffentlichen «Konversation», veranstaltet vom Gesandten Correr, wohnten 16 Kardinäle, 69 Prälaten, 12 Diplomaten, 54 Fürsten und Fürstinnen, über 100 Kavaliere und adelige Damen sowie eine Menge Ausländer bei. Die ganze Huldigung kostete dem Staate 5179 Scudi.[3])

Klemens XIII. begab sich öfters zum vierzigstündigen Gebete nach San Marco und beatifizierte[4]) 1761 unter feierlichem Prunk einen seiner Vorgänger im Titel, den Venezianer Gregorio Barbarigo. Ihm folgte dann 1769 der Franziskaner Ganganelli als Klemens XIV. Noch während des Konklaves erhielt Rom den Besuch des Großherzogs Leopold I. von Toskana, zu dessen Ehren am 10. März in den herrlich beleuchteten Sälen der Markusburg ein Empfang stattfand. Fünf Tage später erschien unerwartet Kaiser Josef II., seit Karl V. der erste römisch-deutsche Kaiser, welcher sich in der päpstlichen Hauptstadt sehen ließ. Er stieg bei seinem Bruder in der Villa Medici auf dem Monte Pincio ab und wollte im strengsten Inkognito als einfacher Graf von Falkenstein während der Sedis-

[1]) Dispacci 269—277. Mocenigo verausgabte 1747—1749 die Summe von 1458 Scudi (Dispacci 271 bis), Capello 1750—1757 rund 4800 Scudi, davon 1971 für den Kardinalstrakt, welcher schon 1758—1759 einer neuen Adaptierung, die 800 Scudi verschlang, unterzogen wurde (Dispacci 279 und 280).

[2]) Vgl. die Berichte vom 5. Nov. 1757 und 2. Febr. 1760 mit Beilagen des Posi, Dispacci 278 und 280.

[3]) B. C., Feste nel palazzo etc., Arch. Veneto XXXII (1886) 178. Die Fig. 64 abgebildete «Facciata», entworfen vom Architekten Paolo Posi, in der Sala diplomatica des venezianischen Staatsarchivs.

[4]) Barbarigo (Barbadigo), Bischof von Padua, hatte 1677—1697 den Titel von San Marco inne.

vakanz Kirchen und Sammlungen besichtigen. Daher verbat er sich jede offizielle Zeremonie, selbst seitens des heiligen Kollegs, das er persönlich im Konklave besuchte.

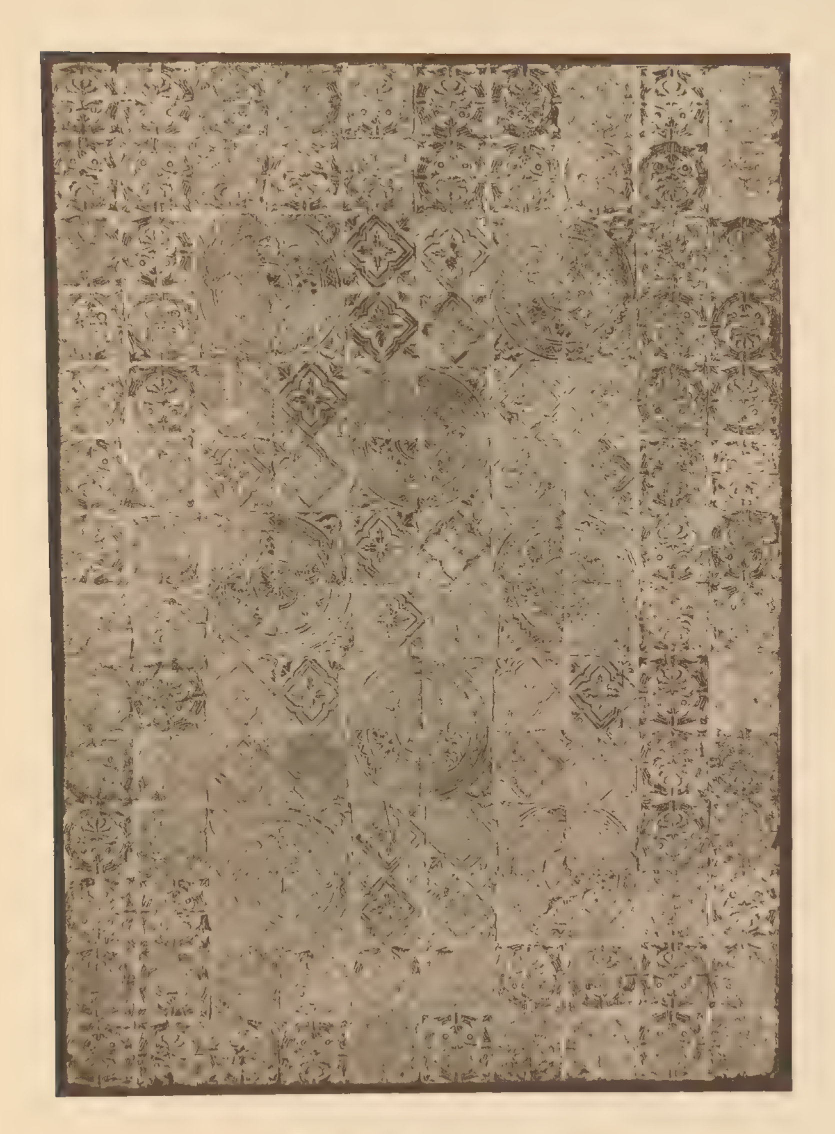
Die Abendstunden verbrachte der jugendliche Monarch meist in Gesellschaft der Aristokratie, wobei er die Anrede «Majestät» mit dem Bemerken ablehnte, der Kaiser sei in Wien zurückgeblieben. Sein herablassendes, ungekünsteltes Wesen, seine Offenheit und Freimütigkeit entzückten überall. Am 29. März leistete er der Einladung des venezianischen Gesandten Niccolò Erizzo zu einem Ballfeste Folge. Die Aula Regia, erhellt von 934 Kerzen, zeigte sich in reichstem Festschmucke.[1]) Ein abgegrenzter Raum in der Mitte diente der vornehmen Welt als Tanzplatz, welche prächtig kostümiert, aber ohne Vermummung erschien; für die maskierten Gäste aus bürgerlichen Kreisen war eine rings um den Saal laufende Tribüne reserviert, zu der man auf vier Treppen emporstieg. So zahlreich strömten die Masken herbei, daß drei weitere Säle geöffnet werden mußten; außerdem wurden noch zwei Zimmer mit Spieltischen für die Damen und Kavaliere hergerichtet. Der große Hof und der Stiegenaufgang waren taghell erleuchtet. Als Josef II. und Großherzog Leopold in den Hauptsaal eintraten, standen sie nach dem Berichte eines Augenzeugen eine Viertelstunde still in der Bewunderung des farbenwogenden Bildes. Den Tanz eröffnete ein Franzose mit einer hübschen Engländerin, welche der Kaiser wiederholt ins Gespräch zog. Während des Balles tauchte ein Domino in Rosarot mit Maskenmäntelchen und Kappe auf, der mit der Marchesa Massimi Menuett tanzte; erst nach Mitternacht entpuppte sich diese Gestalt als der königliche Prinz Karl Eduard Stuart. Von den maskierten Damen gefielen am meisten Frau Chigi als Flora sowie Frau Cenci und die Duchessa d'Acquasparta in reizenden Amazonenkostümen. Aufsehen erregte auch eine Gruppe von acht Herren und Damen.[2]) In vorgerückter Stunde ließ der gastfreundliche Gesandte noch Burgunderwein reichen, damit die Tanzlust nicht erlahmte.[3]) Die beiden Brüder wandelten vergnügt von Saal zu Saal und verabschiedeten sich nach fünfstündigem Aufenthalte mit huldvollen Worten des Dankes für den genußreichen Abend.

Ein Hauptvergnügen der Römer, dem sich auch kein fürstlicher Gast entziehen konnte, bildeten die Wettläufe der Barberi auf der von Paul II. eingeweihten Fastnachtsrennbahn des Corso. Sie nahmen ihren Anfang beim Obelisken der Piazza del Popolo und endeten an der Nordostecke des Giardino di San Marco; die hier beginnende Gasse hieß vom Einfangen der Pferde Via della Ripresa dei Barberi. Die venezianische Gesandtschaft mußte alljährlich im Karneval die Piazza di Venezia für die Rennen herrichten lassen und dem Gubernator, dem Senator und den Konservatoren, welche als Preisrichter fungierten, durch acht Tage hindurch einige Räume im ersten Geschosse des Palazzetto

[1]) «Era questa sala nobilissimamente parata di bianco e giallo, tutta trinata d'oro con moltissimi festoni e fregi, circondata da 52 lampadari, da moltissimi cornacopj e placche e da moltissimi sopraporti tutti con bracci per sostenere candele di cera. nella facciata destra e sinistra del salone vi erano 6 grandi tremò e nell' altre due facciate ve n' erano due più grandi di dieci pezzi di cristallo. al fondo di esso salone vi era eretto un palco con bellissima architettura e molto ben dipinto per li sonatori, tutto guarnito di cere.» Bericht vom 30. März im Konsistorialarchiv: Conclave per la morte di Clemente XIII etc. f. 33. Vgl. auch Ragguaglio della venuta di Giuseppe II etc., Roma 1769.

[2]) Es waren dies: Principessa Giustiniani, Marchesa Maccarani, Contessa Marescotti, Contessa Soderini, der Erstgeborene des Duca di Bracciano, Marchese De' Cavalieri, Marchese Maccarani und einer von den Brüdern Grassi.

[3]) «Il rinfresco . . continuò sempre al fine della festa consistente in acque di tutte sorte, in mattonelle gelate, in trionfi di canditure e paste, e verso il tardi poi, perchè potessero prender vigore a ballare, fu dato principio al vino di Borgogna con della biscotteria ed alle cioccolate calde e caffè.» Oben zitierter Bericht.



Überrest eines Majolikafußbodens.

zur Verfügung stellen. In feierlicher Kavalkade zogen diese Behörden dahin auf und wurden vornehm bewirtet. Während der Wettläufe nahmen sie in den Loggien zunächst der genannten Ecke Platz, welche einen Blick über den ganzen Corso gewährten. Im oberen Stockwerke an derselben Ecke befand sich ein heute verschwundener «Belvedere», ein gedeckter, gegen Wind und Kälte mit Fenstern geschützter Balkon, von wo aus die Gesandten und ihre Gäste dem Schauspiele zuzusehen pflegten.[1])

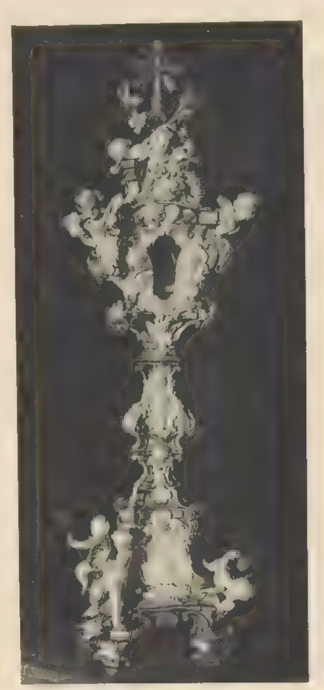


Fig. 61. Reliquiarium
aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.
Sakristei von San Marco.

Zu Ehren Josefs II. wurden zwei Corse dei Barberi veranstaltet. Das erste Rennen am Ostermontag (27. März) beobachtete er vom Palazzo Ruspoli aus; es liefen bei regnerischer Witterung 19 Pferde, alle mit Decken, Samt und farbigen Bändern geschmückt. Am folgenden Tage begab er sich mit seinem Bruder zum Palazzo Doria Pamphilj; da der Beginn des Wettlaufes eine bedeutende Verzögerung erfuhr, begann die Volksmenge zu pfeifen. In der einbrechenden Dunkelheit stießen von den 17 beteiligten Barberi mehrere an einen Wagen; eines war sofort tot, die übrigen wurden schwer verwundet. Die Sieger erhielten schwere silberdurchwirkte Seidenstoffe.

Kaum waren die Feste, an welche sich nach Josefs II. Abreise am 3. April 1769 noch ein Gastmahl Erizzos zu Ehren des Großherzogs Leopold I. reihte, verklungen, da traten die Leiden des «sfibratissimo palazzo» in verstärktem Maße zum Vorschein. Überall zeigten sich Spuren angsterregenden Zerfalles und von Altersschwäche, die es den Gesandten immer schwerer machten, «con decenza» in dem Riesengebäude zu wohnen sowie den hochgespannten Anforderungen der Repräsentation zu genügen. Erizzo erklärte 1770, gestützt auf die Autorität des Paolo Posi, man komme mit dem bisherigen System der fortwährenden kleinen Reparaturen höchstens noch zwei Jahre aus, dann aber müsse der venezianische Senat ernstlich umfassende Maßregeln ins Auge fassen, widrigenfalls unberechenbarer Schaden erwachsen und eines Tages ein Teil der Burg zusammenstürzen werde. Letztere Gefahr drohte namentlich den in ihrer Festigkeit erschütterten Südarkaden des Giardino di San Marco, weshalb der Architekt vorschlug, sie mit Belassung je einer Lichtöffnung zu

[1]) Derartige geschlossene Balkone hatten damals fast alle «grandi e piccoli abitatori sul Corso.» Der «Belvedere di specchi» des Palazzetto (vgl. den Stich von Vasi G. und die Abbildung bei Calvi E., Il palazzetto di Venezia e la torre di Paolo III, Nuova Antologia Anno 43 (1908) fasc. 886 p. 232) bildete 1783 sowohl für Benützer als für Passanten eine große Gefahr, «per esser fracido non solo il legname, che v' è posto in luogo di travertino nel piano di quello, ma irruginita e smossa la ferramenta, che per risparmio fu posta invece di modioni di pietra». Trotzdem zögerte die Republik mit der notwendigen Renovierung und gestattete auch nicht die Anbringung eines zweiten ähnlichen Belvedere im Stockwerke darunter, obwohl sich der Gubernator erbot, die Arbeiten auf Kosten der apostolischen

schließen und durch Errichtung von Zwischenmauern auf starker Bogenunterlage Zimmer für die Dienerschaft herzustellen.[1]) Zur Erweiterung der Wohnräume, welche von den Oratoren wiederholt als dringendes Bedürfnis bezeichnet worden war, regte er ferner an, die mit dem Palaste verbundene Loggia Pauls II. über der Eingangshalle von San Marco zu Zimmern zu verbauen.[2])

Die Republik Venedig, selbst schon ein greisenhaftes Gebilde und nur mehr lebensfähig durch die Erinnerung an längst vergangenen Glanz und Reichtum, hätte am liebsten alles beim alten gelassen. Doch konnte sie Erizzos berechtigte Klagen nicht ganz unerhört lassen und bewilligte wenigstens das letztgenannte Unternehmen. Die Loggia diente, seitdem der Orator und spätere Doge Marco Foscarini 1738 die bis dahin offenen Bogenreihen geschlossen und Fenster angebracht hatte, als «Salone» und wurde von der Gesandtschaft bereits im 17. Jahrhunderte benutzt und erhalten. Trotzdem erhob das Kapitel der Basilika gegen die geplante Neuerung Einspruch, welchen aber Klemens XIV. zurückwies, indem er mit Breve vom 24. August 1770 die «Aula magna» (Obergeschoß der Vorhalle von San Marco) definitiv der Republik zusprach und ihr die Fakultät verlieh, den der kirchlichen Immunität entrückten Raum wohnlich herzurichten.[3])

Noch in demselben Jahre wurde die projektierte Südwohnung, aus 3 Zimmern bestehend, vollendet, während an den Hallen des Giardino di San Marco nichts anderes geschah, als daß man dem Einsturze der Gewölbe durch mächtige Stützbalken vorbeugte. Erst als Erizzos Nachfolger Alvise Tiepolo auf die Gefahren hinwies, denen die Zimmer des Sekretärs ausgesetzt waren, gestattete der Senat 1772 die Ausbesserung der am meisten bedrohten Stellen. Die beiden nächsten Gesandten, Andrea Renier und Girolamo Zulian, erwirkten 1777—1781 die notwendige Restauration des Riesensaales und der Kardinalsgemächer, in welchen Carlo Rezzonico der Jüngere, ein Neffe Klemens' XIII., wohnte; er ist der letzte Titular von San Marco, den der Palast unter dem Banner Venedigs beherbergte.[4])

Im Juni 1775 erhielt die ewige Stadt den Besuch Erzherzog Maximilians, des späteren Hoch- und Deutschmeisters und letzten Kurfürsten von Köln. Alle Fürsten und

Kammer ausführen zu lassen. Die Ablehnung mag deshalb erfolgt sein, weil die Gubernatoren ohnehin diesen Teil des Palazzetto als förmliches Besitztum zu betrachten pflegten, «forse perchè mandano a fornire le stanze sudette di tutto il bisognevole». Vgl. die Gesandtschaftsberichte vom 20. Sept. 1783 und 17. Jänner 1784, Dispacci 299, und Ducali del Senato 146 f. 112; hiezu den «Prospetto dell' angolo del palazzetto, dov' è la meta della corsa de barberi» vom Architekten Giuseppe Palazzi (Dispacci 299), das beste Bild des «Belvedere», in welchem sich auch der nicht zustande gekommene zweite Balkon eingezeichnet findet.

[1]) Perizia vom 2. Juni 1770 mit einem Voranschlage von 2085 Scudi und der Bemerkung, daß im Falle des Einsturzes der Arkaden die Neuaufführung der Mauer längs der Strada dei tre Re 18.000—20.000 Scudi kosten würde. Vgl. hiezu den Bericht Erizzos vom 7. Mai, Dispacci 288.

[2]) Perizia vom 16. Mai 1770 mit einem Voranschlage von 1733 Scudi, ebenda. Die tatsächlichen Kosten beliefen sich auf 1743 Scudi. Bericht des Erizzo vom 5. Jänner 1771, Dispacci 289.

[3]) «Volumus autem, quod dicta aula, situs et nova alia ibi aedificanda nullo ecclesiasticae immunitatis iure gaudeant, sed tamquam profani habitationis loci ab omnibus haberi debeant». Das Original des Breves im venezianischen Staatsarchiv, Bolle ed atti della curia Romana 20 Nr. 854. Venedig übernahm die Verpflichtung, für alle Schäden, welche durch den Neubau dem Portikus erwachsen würden, aufzukommen. Über den Streit vgl. den Schriftenwechsel im Archive der k. u. k. Botschaft und des Kapitels von San Marco (hier auch eine Pianta e veduta della facciata della chiesa) sowie Dispacci 288 f. 603 ff. Der ersten Renovierung des Obergeschosses der Vorhalle (Auswechslung des Dachstuhles) durch die Gesandtschaft begegne ich schon 1626, Dispacci 94 f. 69; vgl. außerdem Dispacci 201 bis, Dispacci 260 (Bericht vom 13. Juli 1737) und die Inschrift Foscarinis im Korridore der oberen Halle.

[4]) Er starb 1799 und ruht in San Marco. Über die erwähnten Restaurationen vgl. Dispacci 290, 291, 293, 294, 297 mit den Perizie der Architekten Gianantonio Selva und Giuseppe Palazzi.

Diplomaten rüsteten «sotto l' aspetto di improviso buon umore» zu prunkvollen Empfängen. Venedigs Orator Renier veranstaltete am 9. Juli eine «publica conversazione» mit Musikvorträgen berühmter Künstler, an welche sich ein animierter Maskenball schloß. Der Palast glänzte sowohl innen als außen in vielbewundertem Lichterschmucke.[1]) Noch größere Ehren bereitete der Gesandte Zulian im Jahre 1780 dem Erzherzog Ferdinand und seiner Gemahlin Maria Beatrix von Modena. Er gab eine Tafel zu 52 Gedecken, außerdem drei Abendunterhaltungen und ein Maskenfest, das nach dem Berichte eines Augenzeugen «vielleicht nie seinesgleichen in Europa» hatte. Alle Bürger wurden mittels öffentlichen Anschlages zur Teilnahme aufgefordert; eine Welt von vermummten Gestalten durchflutete und belebte die Säle und Gänge der gebrechlichen Riesenburg. Hunderte fanden wegen Überfüllung keinen Einlaß mehr, die anwesenden Masken aber, viele tausende, konnten sich bei einer fast erdrückenden Hitze kaum von der Stelle bewegen. Am besten erging es noch den Geladenen aus dem Volke, welche die großen Buffettische umlagerten und des Hausherrn Gastfreundschaft in vollem Maße ausnutzten.[2])

Als 1784 König Gustav III. von Schweden und Erzherzogin Amalia, Gemahlin des Herzogs Ferdinand von Parma, in Rom weilten, war geplant, sie am 13. Jänner vom Palazzetto aus das Schauspiel einer Corsa dei Barberi genießen zu lassen. Der Gesandte Andrea Memmo mußte jedoch zu seiner «mortificazione» auf diese Ehre verzichten, da er es nicht wagte, ihr Leben dem stark baufälligen «Belvedere» anzuvertrauen; die Eckräume im ersten Geschosse aber, obwohl kürzlich restauriert und erweitert, boten nicht hinlänglichen Schutz gegen Wind und Kälte. Umso eifriger bemühte sich der Orator, die Fürstlichkeiten am selben Abende zu entschädigen, den sie nach der Opervorstellung im Theater Aliberti mit noch 114 Gästen bei ihm verbrachten. In der al fresco bemalten «Sala del gran camino» wurde das Mahl, in der anschließenden «Stanza del camino minore» das Dessert dargereicht. Beide Säle, im Schimmer von mehr als 400 Kerzen funkelnd, zeigten hinsichtlich Einrichtung und Ausstattung eine verschwenderische, selten gesehene Pracht,[3]) die darauf berechnet war, alle ähnlichen Veranstaltungen der übrigen Gesandtschaften in den Schatten zu stellen.

In merkwürdigem Gegensatze zu solch äußerer Glanzentfaltung, mit welcher die alternde Republik Venezia ihre Einbildung, noch immer unter den ersten Mächten der Welt zu rangieren, wach erhielt, steht die beschämende Tatsache, daß sie sich 1785 von der päpstlichen Regierung durch die Nuntiatur mahnen lassen mußte, die Ecke des Palazzetto zwischen der Piazza di San Marco und der Strada dei tre Re, die schon seit Jahren infolge Ausweichung und Senkung der Mauern dem Einsturze nahe war, endlich einmal im Interesse der öffentlichen Sicherheit zu reparieren; Papst Pius VI. drohte sogar mit Selbsthilfe und Absperrung der verkehrsreichen Straße. Memmo ließ daher im folgenden

---

[1]) Diario des Francesco Fortunati (1775—1800), parte prima, vatik. Bibliothek Cod. Vat. lat. 10.730 f. 7[b]. Vgl. außerdem Cracas, Diario ordinario Nr. 56 p. 14, und die Berichte des Gesandten in den Dispacci 293.

[2]) Dispacci 296; Cracas Nr. 528 p. 10; Archenholtz W. I. v., England und Italien V 158, Leipzig 1787.

[3]) «Essendovi tutti i più singolari ornamenti, che Parigi, Londra, Dresda, la China e Roma somministrar possino in quest' anni, ne' quali il gusto è giunto al sommo grado.» Cracas Nr. 944 p. 26. Die beiden genannten Räume bildeten ursprünglich zusammen die Sala del Mappamondo. Schön nahm sich auch die von Memmo restaurierte Halle des Nordeinganges aus; da dieselbe nur mit Ziegeln gepflastert und so uneben war, daß man leicht ausglitt, ließ sie dieser mit Steinplatten belegen «e di far aggiungere ai tre, che v' erano, altri due larghi scalini e di far mettere al di fuori tre corsi de' medesimi mattoni». Bericht vom 17. Jänner 1784, Dispacci 299.

Jahre zur Abwendung der Hauptgefahr Stützbalken anbringen, welche man nachts durch Laternen beleuchtete. Weiter geschah aber vorderhand nichts, da die Senatoren Venedigs ein ihnen vorgelegtes solides Projekt des hohen Kostenvoranschlages von 5500 Scudi wegen zurückwiesen.[1]) Erst der neuerliche Notschrei des Gesandten Piero Donato bewirkte, daß man 1788—1789, wenn auch mit ausdrücklich anempfohlener Sparsamkeit, gründlicher zu Werke ging. Nach dem Urteile des Architekten Giuseppe Palazzi fehlte es der gefährdeten Ecke an einer genügend festen Fundamentierung, die bloß 14 Palmen unter das Niveau der Straße reichte und unsicher auf lockerem Boden und antiken Ruinen ruhte. Das ganze Mauerwerk, aus schlechtem Materiale gefügt, und die schadhaften Gewölbe wurden verstärkt, mehrere Arkaden zur Erzielung größerer Dauerhaftigkeit geschlossen.[2]) Dies war die letzte größere Restauration, welche die Republik zur Erhaltung des päpstlichen Geschenkes vornahm.



Fig. 62. Kardinal Angelo Maria Quirini.

Im Mai 1797 unterlag Venedig dem Eroberer Napoleon Bonaparte, der provisorisch eine von französischen Truppen geschützte demokratische Regierung einsetzte. Schwer war es dem Gesandten Pietro Pesaro in Rom, dem nunmehrigen «Cittadino», sich in die geänderte Lage hineinzufinden. Wiederholt abberufen und zur Übergabe der «Casa nazionale» an den Abate Parisi aufgefordert, zögerte er unter geschickten Ausreden, diese und ähnliche Befehle der Demokraten zu vollziehen; man brachte ihn auch nicht dazu, am Palaste die Insignien der «Freiheit» anzubringen und die weiß-rot-grüne Nationalkokarde zu tragen.[3]) Er gefiel sich freiwillig in der Rolle eines Vertreters der nicht mehr existierenden alten Republik und hoffte leise auf ihr Wiedererstehen. Außerdem hielt ihn das Herz einer vornehmen römischen Frau an die ewige Stadt gefesselt; die Liebe zu ihr ließ den unglücklich Verheirateten die Trauer über den Verlust seines einzigen Sprossen Leonardo vergessen, dem Canova ein schönes Denkmal in der Markusbasilika schuf (Fig. 65). Doch bald zerstörte der am 17. Oktober desselben Jahres abgeschlossene Friede von Campoformio alle Wünsche und Träume Pesaros. Seine diplomatische Laufbahn war zu Ende, Venedig und damit auch die Burg Pauls II. gingen in den Besitz Österreichs über.

---

[1]) Vgl. die Berichte vom 7. Jänner und 11. Februar 1786, Dispacci 300; Delib. Senato-Roma 118 f. 11. Bereits 1780 konstatierten die Architekten Nicola Giansimoni und Gianantonio Selva, «che nell' angolo . . è un strapiombo nei muri ed uno slentamento universale nelle volte, che hanno seguitato la piegatura del cantone suddetto.» Perizia mit einer Skizze vom 31. März, Dispacci 296.

[2]) Bericht des Donato vom 28. März 1789 mit Beilage des Palazzi, Dispacci 302. Die Arbeiten kosteten 965 Scudi.

[3]) Vgl. die kleine Schrift von Gioda C., L'ultimo ambasciatore di Venezia a Roma, Carmagnola 1904.



Der Ostflügel der Arkaden des großen Hofes.

Gegen 80 venezianische Sendboten — nicht inbegriffen die noch größere Zahl der anläßlich der Pontifikatswechsel abgeordneten Obedienzgesandten — und 22 Kardinäle, die meisten bedeutende Männer aus altverdienten, teilweise heute noch fortlebenden Patriziergeschlechtern, hatte der Palast während des Zeitraumes von 1564—1797 unter 27 Päpsten und 38 Dogen kommen und gehen gesehen. Von ihnen stiegen zwei Titelinhaber von San Marco — Pietro Ottoboni und Carlo Rezzonico — selbst zum Papsttum empor, zehn Oratoren — Niccolò da Ponte, Marino Grimani, Leonardo Donato, Francesco Contarini, Francesco Erizzo, Zuane Pesaro, Niccolò Sagredo, Alvise Contarini, Marco Foscarini und Alvise Mocenigo IV. — winkte die höchste weltliche Würde ihres Vaterlandes.[1])

Der Palast im Besitze Österreichs 1798—1806 und des Napoleonischen Königreichs Italien 1806—1814.

Als der kaiserliche Geschäftsträger Graf Karl Matthias Strasoldo auf Grund des Friedens von Campoformio im Jänner 1798 vom Palazzo di San Marco und dem in demselben etablierten venezianischen Postamte Besitz ergriff,[2]) lagerten über Rom die düsteren Wolken der von Frankreich ausgehenden Umsturzbewegung. Im Februar wurde die Römische Republik proklamiert, welche mit dem Preise eines zweiten Sacco der französischen Schwester ihre «Freiheit» bezahlen mußte. Pius VI. traf das harte Geschick, als Gefangener weggeführt zu werden und in der Fremde zu sterben; gleichzeitig verließen die Kardinäle und das diplomatische Korps die ewige Stadt, auf deren öffentlichen Plätzen die neuen Gebieter im Namen des «souveränen» Volkes Freiheitsbäume hißten. Dem Ex-Gesandten Pietro Pesaro, welcher Österreich seine Dienste anbot, wurde der Schutz des Palastes anvertraut, doch vermochte er nicht zu hindern, daß die französischen Besatzungstruppen hier ihre Munitionswägen und die den Einwohnern Roms weggenommenen Lebensmittel, Pferde, Maultiere und Ochsen unterbrachten. Der Stadtgubernator General Wiall beraubte das Gebäude sogar des Wappens, als Kaiser Franz im zweiten Koalitionskriege gegen Frankreich die Waffen erhob.[3]) Erst im September 1799 erlöste ein Neapolitanisches Heer Rom vom fremden Joche und am 3. Juli 1800 zog der in Venedig erwählte Papst Pius VII. feierlich in die ihm restituierte Hauptstadt ein. Gleichzeitig erschien der kaiserliche Gesandte Marchese Filippo Ghisilieri, welcher den geplünderten und schrecklich verwüsteten Palazzo provisorisch zu seiner Residenz erkor, wo 1801 auch des Kaisers fromme Schwester Erzherzogin Maria Anna hin und wieder zu wohnen pflegte, wenn sie sich von der Sommerfrische Frascati zu den kirchlichen Funktionen in das von ihr angekaufte Kloster San Silvestro al Quirinale begab.[4])

[1]) Von den Genannten weilten M. Grimani und F. Erizzo bloß als Obedienzgesandte in Rom. Die Liste der Oratoren siehe S. 152; das Verzeichnis der Kardinäle von S. Marco gibt Cristofori F., Storia dei cardinali 114, Roma 1888, verläßlicher Gattini a. a. O.

[2]) Zu diesem Zwecke ließ er das Wappen Venedigs durch das österreichische ersetzen, «il che da tutta la città è stato veduto con sommo applauso, mentre desiderava ardentemente questo cambiamento». Das Gebäude selbst übernahm er «in cattivo stato». Bericht vom 3. Februar 1798 im Haus- Hof- und Staatsarchiv in Wien, Abt. Romana.

[3]) Memorie dell' avvocato Antonio Galimberti, Biblioteca Vitt. Emanuele Mss. 44 f. 192^{b} und 289^{b}.

[4]) Ebenda Mss. 45 f. 99, 313 und 320^{b} und Diario des Francesco Fortunati parte sec. in der vatik. Bibl. Cod. Vat. lat. 10.731 f. 404^{b} ff. Die Erzherzogin gründete 1804 in Rom das Collegio Mariano im Palazzo Salviati.

Nach dem Frieden von Luneville im Jahre 1801, welcher die zu Campoformio an Österreich gemachten Abtretungen bestätigte, stellte der ob seines großen Wohltätigkeitssinnes in römischen Kreisen hochgeachtete Marchese Ghisilieri beim Wiener Kabinette den Antrag, es möge den von den Franzosen als «une vaste mâsure délabrée» zurückgelassenen Palazzo di Venezia — so hieß fortan die Riesenburg — dauernd für die Zwecke der Gesandtschaft bestimmen und die nötigen Adaptierungen anordnen.[1]) Diese erste Restauration führte sein Nachfolger Graf Johann Emanuel Khevenhüller (1802—1809) erfolgreich durch; der Aufwand von weit über 5000 Piaster zeigt, wie sehr sich Österreich bemühte, das Bauwerk der Frührenaissance zu erhalten und ihm wieder ein wohnliches und repräsentables Aussehen zu geben.[2]) Im Karneval 1804 bewirtete Khevenhüller anläßlich der traditionellen Corse dei Barberi den Gubernator, Senator und die Konservatoren, ein Jahr darauf öffnete die neuerstandene Burg ihre Hallen dem Kronprinzen Ludwig von Bayern, zu dessen Ehren eine Tafel und eine Abendunterhaltung mit 400 Teilnehmern veranstaltet wurden.[3]) Weitere fröhliche Feste folgten, bis der Preßburger Friede vom 26. Dezember 1805, welcher die Abtretung des venezianischen Gebietes an das Königreich Italien verfügte, dem Dominium Habsburgs über den Palazzo ein jähes Ende bereitete.

Im Februar 1806 forderte der bevollmächtigte Minister Kardinal Fesch die Übergabe des Gebäudes an Napoleon I., Kaiser der Franzosen und anerkannten König von Italien. Khevenhüller, dem weder ein offizielles Aktenstück des Friedens noch irgendwelche Instruktion vorlag, da die Postverbindung zwischen Nord und Süd völlig unterbrochen war, erklärte, dem Verlangen ohne strikte Weisung seines kaiserlichen Herrn nicht entsprechen zu können, und schickte sofort den Sekretär Ludwig Ritter von Lebzeltern nach Wien. Fesch antwortete in heftiger Weise und drohte mit gewaltsamer Besitzergreifung. Zugleich rief er die Intervention des Heiligen Stuhles an,[4]) welcher dem österreichischen Gesandten im Interesse des Friedens von weiterem Widerstande abriet. Letzterer versicherte nochmals, er dürfe nach diplomatischer Gepflogenheit den Palast erst dann räumen, wenn die Order hiezu von seinem Hofe eingetroffen sei, das Zögern bedeute keineswegs eine Mißachtung der Befehle oder Rechte, auf welche sich Fesch berufe.[5]) Schließlich ließ er sich angesichts einer neuerlichen Ankündigung von Gewaltmitteln zur Er-

---

[1]) Bericht vom 7. März 1801, Haus- Hof- und Staatsarchiv in Wien, Abt. Romana. — In der Zeit von 1564—1797 kommt die Bezeichnung «Palazzo di Venezia» merkwürdigerweise nur vereinzelt vor (vgl. z. B. Nollis Pianta di Roma), nach dem Untergange der Republik Venedig sehen wir diesen Ausdruck, obwohl er eigentlich nicht mehr zutreffend war, fast allgemein angewandt. Daneben finden sich auch die Benennungen: Palazzo imperiale detto di Venezia, Palazzo di S. M^tà^ l'imperatore d'Austria, seltener Palazzo d' Austria.

[2]) 1650 Piaster allein wurden für Herrichtung des Bureaus der venezianischen Post sowie der Wohnung des Direktors und der Kuriere verwendet. Vgl. die Berichte mit dem Ristretto delle spese 1803—1804, Abt. Romana; hiezu Dettaglio di tutti i miglioramenti etc. fatti dal Conte Khevenhüller, im Cod. 27 des venez. Staatsarchivs.

[3]) Am 14. April. Cracas, Diario ordinario 1805 Nr. 32.

[4]) «Si Sa Sainteté se refusoit à intervenir efficacement dans cette affaire, le soussigné se verroit forcé de faire mettre en usage tous les moyens possibles pour effectuer cette prise de possession.» Fesch an Consalvi vom 24. Februar 1806, Kopie, Abt. Romana im Wiener Haus- Hof- und Staatsarchiv.

[5]) «Dans notre longue conversation je ne manquai pas de lui faire sentir avec franchise, combien cette précipitation pour un objet aussi peu important paroissoit étrange et déplacée et que toute mesure violente, a laquelle il me fit sentir, qu'il devroit recourier, ne feroit que jetter de l'odieux dans toute l'Europe sur la conduite de son souverain et ne formeroit pas certainement près de la postérité le plus beau trait de son histoire.» Fesch drohte sogar mit der Requisition zweier Kavallerieregimenter, eine Handlungsweise, welche Khevenhüller als «une vraie dragonade» bezeichnete. Khevenhüller an Graf Stadion vom 2. März 1806, Orig., zitierte Abt. Romana.

klärung herbei, die Besitznahme zu gestatten, aber an dem Akte nicht persönlich teilzunehmen. In einer Note protestierte er gegen das unkollegiale Vorgehen des französischen Diplomaten, der für etwaige schlimme Folgen allein die Verantwortung tragen müsse. Kardinalstaatssekretär Consalvi versprach, dahin zu wirken, daß bei dem Besitzwechsel die schuldige Rücksicht auf Kaiser Franz' Würde geübt werde.[1])

Am Abende des 1. März erschien im kaiserlichen Palaste, während Khevenhüller abwesend war, der öffentliche Notar Giovanni Lorenzini mit zwei Zeugen, in deren Gegenwart der erste Sekretär der französischen Gesandtschaft Siméon die Räume durchwandelte, die Türen öffnete und wieder schloß.[2]) Im Laufe der Nacht wurde an der Ecke Napoleons Wappen befestigt, die Wappenschilder Österreichs über den Eingängen des Nord- und Osttraktes blieben provisorisch an ihrem Platze. Erst Ende März erhielt Khevenhüller die Kabinettsorder, den von ihm noch bewohnten Palazzo widerstandslos abzutreten; am 27. April erfolgte die definitive Übergabe an Fesch, einige Tage später übersiedelte die österreichische Gesandtschaft in den Palazzo Ercolani.[3])

Unter der Trikolore nahm die ehemalige Papstburg zunächst die Repräsentanten Frankreichs und des Königreichs Italien beim Heiligen Stuhle, den Gesandten Alquier und den Legationssekretär Alberti auf. Erstere Vertretung wurde aber überflüssig, als durch den Willen Napoleons Rom im Jahre 1809 zu einem Departement seines Kaiserreichs herabsank und das Oberhaupt der Kirche, Pius VII., neuerdings ins Exil wandern mußte. Rücksichtslos schaltete nun im Palaste der vom italienischen Vizekönig Eugen Beauharnais zum Geschäftsträger ernannte Freimaurer Ortoli. Während dieser selbst die Kardinalsgemächer bewohnte, überließ er andere Teile seiner Residenz dem General Radet, welcher Stallungen und Remisen an einen Verwandten vermietete. Im Appartamento Nobile (Osttrakt) machten sich zwei Maler breit, von denen der eine, Cecchi, ein Riesengemälde der Gefangennahme Pius' VII. entwarf. Zahlreiche Personen hatten Freiquartiere, sogar Weiber mit schlechtem Lebenswandel fanden Unterschlupf.[4])

Ortoli, 1811 zum Generaladvokaten des kaiserlichen Hofes bestellt, hinterließ das Gebäude in arg verwahrlostem Zustande. Sein Nachfolger Cavaliere Giuseppe Tambroni, der, obgleich Anhänger der Revolution und des Terrorismus, großes Interesse für Kunst und Wissenschaft, namentlich auf dem Gebiete der Altertumskunde, zeigte, verglich den Palazzo mit einer «vecchia osteriaccia di campagna»: Stiegen und Gänge waren beschmutzt von den «immondizie» der vielen Hausbewohner, der Brunnen im Cortile erfüllt mit Unrat und stagnierendem Wasser, die auf Leinwand gemalten Plafonds der Zimmer zerfressen von den Mäusen oder beschädigt durch Feuchtigkeit; in den Nobelappartements entdeckte man die unreinlichen Spuren einer Schar Hennen, die sich hier eingenistet hatte.

[1]) Vgl. den Schriftenwechsel ebenda und Fraschetti C., Il palazzo di Venezia. Come passò al Regno Italico. In: Fanfulla della Domenica XXVII (1905) Nr. 39.

[2]) Vgl. das Notariatsinstrument, Originalausfertigung, im Archive der k. u. k. Botschaft.

[3]) Vgl. Fesch an Marescalchi, Minister des Auswärtigen des Königreichs Italien, vom 14. Mai 1806, Original im Wiener Haus- Hof- und Staatsarchiv, Abt. Napoleonisches Archiv: Rome politique Nr. 4, Palazzo di S. Marco; beigelegt sind das zwischen Siméon und Lebzeltern vereinbarte Instrument der Übergabe vom 27. April sowie alle übrigen darauf bezüglichen Dokumente. Ergänzungen hiezu im venezianischen Staatsarchiv Cod. 27: Palazzo di S. Marco. Khevenhüller brachte bei Stadion den Bau eines eigenen kaiserlichen Palastes in Anregung.

[4]) «Ò dato ordine di far sortire subito due o tre donne di cattiva vita, che vi tengono quasi un postribolo. il curato stesso di S. Marco me ne à fatto instanza.» Tambroni (Nachfolger des Ortoli) an den Staatsrat Conte Testi in Mailand vom 10. Oktober 1811, Original im Staatsarchive von Mailand, Corrispondenza colla corte di Roma vol. 36.

Rasch schuf der energische «Console del Regno Italico in Roma» Ordnung, um, wie er berichtete, der Öffentlichkeit wenigstens zu zeigen, daß sich jemand des Palastes wieder annehme, an dessen Zugehörigkeit zur Krone Italiens die wenigsten mehr dachten.[1])



Fig. 63. Statue des heil. Pietro Orseolo an der westlichen Abschlußwand des großen Palasthofes.

Damit war aber wenig geholfen, denn der Palazzo stand im Zeichen allgemeinen Verfalles, an dem gleichermaßen sein Alter von dreieinhalb Jahrhunderten wie die Baufehler der venezianischen Restaurationen und die raschen Besitzwechsel in den letztvergangenen unruhigen Zeitläuften Schuld trugen. So sehr traten alle seine Schäden und Gebrechen zum Vorschein, daß 1811 ernstlich die Frage erörtert wurde, ob es nicht besser sei, das ehrwürdige Monument vom Erdboden hinwegzufegen, anstatt dasselbe mit enormen Geldmitteln, für die keine Deckung gefunden würde, «passiv» weiter zu erhalten. Die römische Munizipalität schlug vor, man möge auf dem zu gewinnenden Platze einen öffentlichen Garten errichten, der von Napoleon eingesetzten «Commissione di abbellimento» schwebte die Verwertung des Areals für einen Theaterbau vor Augen, während ihr Präsident, der Departementspräfekt Baron Tournon, gerne beide Ideen vereinigt ausgeführt gesehen hätte, eine Gartenanlage und in deren Mitte das Theater. Ein viertes Projekt endlich, das ursprüngliche, welches einen Teil des allgemeinen Programmes der Arbeiten zur Verschönerung des Stadtbildes darstellte, ging dahin, den Palazzetto allein zum Zwecke der Erweiterung der Piazza di Venezia und der Erleichterung des Verkehrs am Ausgange des Corso niederzureißen. Diesem Vorschlage stimmte Napoleon mit Dekret vom 9. August 1811 zu,[2]) indem er gleichzeitig anordnete, die Plätze vor St. Peter und der

[1]) Vgl. die Schreiben Tambronis an Testi vom 10., 13., 15. u. 20. Oktober 1811 ebenda. Auch das venezianische Archiv, im «braccio del palazzo verso la strada de' tre Re» (Südtrakt des Palazzetto) untergebracht, fand ersterer «tutto sconvolto e ammonticchiato per terra senza scanzie».

[2]) Vgl. Tambroni an Testi vom 13. Oktober und Ortoli an denselben vom 18. September 1811, ebenda; hiezu Rinieri, Lavori in Roma nell' epoca Napoleonica. Il palazzo di Venezia, il Pincio. Civiltà cattolica LVII (1906) vol. IV 129 ff.; Gnoli D., Passeggiata archeologica e nuovi abbellimenti in Roma, Estratto dalla Nuova Antologia vol.



Francesco Allegrini. Die Einweihung der Basilika

(Hauptschiff von S Marco)



Giovanni Angelo Cannini. Der Bau der Basilika.

(Hauptschiff von S Marco)

Fontana di Trevi zu vergrößern. Der Hauptpalast, so verlautete, werde als Sitz des kaiserlichen Gerichtshofs hergerichtet werden.

Daß schließlich alles beim alten blieb, ist in erster Linie das Verdienst des wackeren Konsuls Tambroni. Gereizt durch die Art und Weise, wie Tournon und sein Anhang, zu welchem auch der Gubernator Roms, Graf Sesto Miollis, gehörte, mit einem Gute verfuhren, das nicht Eigentum Frankreichs, sondern des Königreichs Italien war, erklärte er den Herren, ohne gleichwertiges Äquivalent keinen Eingriff in die Rechte des von ihm vertretenen Staates erlauben zu können. Selbst für den Palazzetto, über den der Kaiser-König bereits das Todesurteil gesprochen hatte, glaubte der Konsul im Falle der Vollstreckung Entschädigungsansprüche geltend machen zu dürfen, und zwar nach einer durch den Architekten Giacomo Palazzi vorgenommenen Schätzung des Areal- und Materialwertes 30.880 Scudi.[1]) Weiter führte er gegen die geplanten Operationen künstlerisch-ästhetische Argumente ins Treffen: ein in Rom so einzig dastehendes Architektur-Monument, welches gleichsam den «anello che lega il gusto barbaro al moderno» bilde, müsse als unantastbares Erbstück im ganzen Umfange den kommenden Geschlechtern überliefert werden; mit der Schleifung des kleinen Palastes aber erreiche man statt der geträumten Verschönerung eine Verunstaltung des Platzes, denn es werde das bisher verdeckte Winkelwerk der kleinen Häuser und ärmlichen Hütten am Abhange des Kapitols sichtbar, wodurch der übrige Bau seine majestätische Würde, der Corso seinen vornehmen Abschluß verliere, die umliegenden Paläste ihre harmonische Wirkung einbüßten.[2])

Auf Tambronis Seite stellten sich Hunderte von Kunstjüngern und Freunde des Schönen, die alle begeistert der Rettung des Gebäudes das Wort sprachen, unter ihnen Antonio Canova. Der Architekt Giacomo Palazzi und der Maler Pelagio Palagi deuteten in ihren Denkschriften die heute noch bestehende Gefahr an, welche durch die Demolierung des Palazzetto der anstoßenden Ecke des Palastes und dem baufälligen Turme erwachsen könne.[3]) Auch der damals in Rom weilende Präfekt der kaiserlichen Museen

VIII (1887) 11. Der 3. Artikel des kaiserl. Dekretes lautet: «La portion A (= Palazzetto) du palais de Venise sera démolie de manière à aggrandir la place de ce palais et à élargir dans cette partie la rue du cours.»

[1]) Perizia del valore dell' area e del fabbricato della parte A del palazzo di Venezia decretata di demolizione vom 24. Oktober, Beilage zum Schreiben Tambronis an Testi vom 1. November 1811 im zitierten Faszikel des Mailänder Staatsarchives. Nicht inbegriffen in dieser Schätzung waren «tutti gli abbellimenti, platfonds e parati amovibili, finestre, persiane etc., che tolte fuori di luogo non varrebbero più un quarto e che perciò si dovrebbero far stimare».

[2]) «La decretata demolizione non solo non riempie lo scopo voluto da S. M^{tà} per essere il Corso otturato dalla linea delle case Bolognetti (auf dem Areal des heutigen Nuovo Palazzo di Venezia) e non del palazzo, ma scopre poi una linea di case abiette, che mal rimpiazzeranno una fabbrica severa e grandiosa, e infine non una piazza verrà formata, ma una larga strada tutta contorta e ignobile.» Vorhin zitiertes Schreiben, desgleichen die Berichte vom 15. und 20. Oktober 1811 ebenda.

[3]) «Non poco verebbe danneggiato l' angolo del palazzo, che contrasta con l' anzidetta fabbrica, spogliandolo d' un rinfianco, che le serve di barbacane, e che sopresso potria succedere uno sfacello tanto più, che questa angolare estremità è sovramontata dall' ampia torre. una sparsa voce fa credere, che vi sia il progetto di abbattere tutto quanto l' intero, palazzo, chiesa etc., per formarne uno spazio ad uso di passeggio. ogni uomo di senno, che abbia veduto questo insigne monumento de' primi tempi dell' italiana architettura in Roma, non potrà che disapprovare tali progetti, e se militano tante ragioni in favore della porzione di fabbrica fin ad ora in quistione, che non le potrei dire in opposizione dell' aereo pensamento di demolire una tanta mole non con altro risultato, che di rendere infetta dall' aria anche questa parte di Roma riconosciuta fin al giorno d' oggi per una delle posizioni più sane? a simili proposte come restereste stupefatti o voi antichi Romani e come ti sdegneresti tu o Marco Agrippa nel sentire, che i Romani d' oggigiorno in vece d' ergere dei publici edificj e dei monumenti ne abbattono non a dir vero dei così belli come tu ne sapesti far' innalzare, ma bensì di quelli, che un secolo meno distruttore del nostro seppe raccozzare

Denon, welchem die Burg Barbos in architekturgeschichtlicher Hinsicht als eine «porcheria» dargestellt worden war, bezeichnete die Zerstörung derselben als Vandalismus und setzte sich mit seiner ganzen Autorität für deren volle Erhaltung ein.[1])

Infolgedessen verstummten allmählich die Stimmen der neuerungssüchtigen Projektenmacher und Napoleon unterzeichnete 1812 ein Dekret, welches für den Palast nicht Vernichtung, sondern neues Leben bedeutete, da sich seine Hallen einem gemeinnützigen Werke, der Kunstakademie des Königreichs Italien, erschlossen. Je vier Zöglinge der Akademien zu Mailand, Bologna und Venedig fanden hier Unterkunft und konnten durch vier Jahre hindurch unter Canovas Leitung ihren Studien obliegen. Dieser selbst besaß noch von venezianischer Zeit her im Hofraume neben dem «Casino» ein Atelier.[2])

sopra le ruine dei portici di Pola tua sorella: per far che? per formare delle piazze non simili ai fori de' tuoi tempi, non ornati di comodi ambulacri sostenuti da parie o egizie colonne, ma contornate in vece da una meschina e puerile doppia fila d'alberi, destinati ad incassare un malinconico e più che malsano angustissimo passeggio. in oltre parmi inutile d'arrichire di tante piazze un Corso incapace per la sua angustia di permetterne un libero passaggio dall' una all' altra alle persone a piedi senza essere fieramente inquietate e qualche volta offese dalle carrozze, tanto più essendo cosa di fatto, che la spaziosissima piazza del Popolo, centro e raduno degli eleganti cocchj delle belle, appena viene onorata da venti o trenta adoratori, che pedestremente si aggirano intorno alle loro divinità. dunque bisogna in fine convenire, che il particolare interesse di un qualche specolatore proggettista abbia saputo co' sui raggiri influire e persuadere cose, che il buon senso e la ragione dovriano in qualunque tempo disaprovare.» Riflessioni in opposizione al progetto di demolire il real palazzo di Venezia von Pelagio Palagi im Mailänder Staatsarchiv, zit. Faszikel. — Ähnlich lauten die mit oben erwähnter Perizia vereinigten Osservazioni artistiche des G. Palazzi, Architekten des Königreichs Italien. Er bedauerte im Namen vieler «veri artisti» die geplante Demolierung des Palazzetto, «che non solo è contro l'interessante storia delle arti, ma contro il buon ordine e la bella simmetria, senza speranza (per chi conosce la disposizione delle vicine fabbriche) di niun buon' effetto, e ardisco dire, qualunque sia il progetto di riduzzione. si escavano con lodevole interesse gli antichi monumenti, ma se questi ci mostrano, a che grado di perfezione giungessero le arti ne' tempi loro felici, perchè non avremo a cuore di vederne i buoni passi nelle opere, quantunque imperfette, de' primi virtuosi moderni, che non poco studiarono per riviverle dopo la trascuragione . . Qual maestà non rende il presentarsi al fine del nostro Corso una faccia di quell' antica fabbrica sovrana, e qual povertà comparirebbe in quell' unione di casuppole, che verrebbero a scuoprirsi alle radici del monte Capitolino, che ne ha nella sua falda tante altre, oltre quelle migliori di buon' architettura nella cima, ma che da questa parte si vedon' o di fianc' o all' opposto? per verità, tolta quella porzione di palazzo, non rimarravvi che un' informe piazza in squadra da parte al fine del Corso e si perderà l'arco di trapasso, che pur ben decora l'imbocco di due strade. non voglio pensare, che una tale innuovazione abbia rapporto al Campidoglio o al Campo Boario, giacchè la direzzion' è tropp' opposta, oltre la diversità de' piani e con un monte intermedio. ma ciò che vedo non meno rilevante del resto è il riflettere alla somma difficoltà di far essere in piedi (succedendo la demolizione) la gran torre nell' angolo del palazzo, che più non sarebbe, come dissi, contrastata dalla fabbrica A (= Palazzetto), e perchè avvezz' a quell' aiuto e perchè bastantemente risentita e per suo difetto un tempo abbassata (sic). questa pure dà idea di magnificenza in un tal palazzo e porterebbe rilevante spesa per toglierla.»

[1]) Rinieri a. a. O. 134.

[2]) Das kaiserliche Dekret (im zitierten Napoleonischen Archive) lautet: «Gli artisti pensionati del regno d'Italia per lo studio delle belle arti in Roma verrano alloggiati nel palazzo del regno detto palazzo San Marco esistente in quella città.» Das Hauptverdienst an der Gründung der Akademie gebührt Tambroni, welcher gerade dadurch zur Rettung des Palastes vor den «projets destructeurs des employés françois» wesentlich beitrug. Vier Jahre dauerte die Ausbildung der zwölf jungen Künstler, denen «un logement meublé dans ce palais et des salles pour y établir leurs séances, les platres, l'étude du nud etc.» zur Verfügung standen. Jährlich mußten sie ihre Leistungen öffentlich ausstellen und erhielten hiefür Preise. Mit Canova teilte sich der Historienmaler Palagi aus Bologna in die Beaufsichtigung der Schule, Tambroni verwaltete den für die vierjährige Periode ausgeworfenen Fond von 18.032 Scudi. Vgl. den «Rapport sur l'académie des beaux arts établie dans le palais de Venise à Rome par le ci-devant royaume d'Italie» im Archive der k. u. k. Botschaft. — Canova kam unter dem Gesandten Girolamo Zulian (1779—1783) nach Rom, welcher dem damals armen Künstler Wohnung, Verpflegung und Werkstatt im Palaste anwies (Silvani D., La corte e la società Romana nei secoli XVIII e XIX, terza ediz. vol. II 457, Roma 1884). Die ihm von der Republik gewährte Pension bezog er nach ihrem Erlöschen von Österreich, dann vom Königreich Italien weiter, doch war

Rasch sank das Napoleonische Reich in Trümmer. Der kühne Eroberer büßte seinen Titanenhochmut mit der Verbannung, Österreich gewann Venedig wieder, Papst Pius VII. die Freiheit und den Kirchenstaat. Unter unbeschreiblichem Jubel grüßte das römische Volk seinen Souverän, als er nach beinahe fünfjähriger Abwesenheit am 24. Mai 1814 die festlich geschmückte Hauptstadt betrat. Österreichische Kavallerie gab ihm das Ehrengeleite; hinter dem Galawagen, den 72 Jünglinge zogen, fuhr in einem Vierspänner der Gesandte des Kaisers Franz, Ludwig Ritter von Lebzeltern. Auf der Piazza di Venezia stand ein von den Händlern der Campagna errichteter Triumphbogen, welcher den Sieg der Religion darstellte. Der nun wieder österreichische Palazzo di San Marco erstrahlte abends in feierlicher Beleuchtung.[1])

Geschichte des Palastes seit 1814.

Am 30. Juli 1814 ging der Palast des ehemaligen Königreiches Italien formell in das Eigentum Österreichs über und erhielt durch den großen Empfang, welchen der Gesandte Ludwig Ritter von Lebzeltern (1814—1816) im September gab, die Weihe als Sitz der kaiserlichen Vertreter beim Heiligen Stuhle; nach langer Unterbrechung erschienen die zum Feste geladenen Kardinäle und Prälaten das erstemal wieder in der Öffentlichkeit.[2]) Freilich befand sich das Gebäude in einem Zustande, der Lebzeltern im Jahre 1816 die Frage aufdrängte, ob es nicht vorteilhafter wäre, die «imposante Ruine» zu verkaufen; Käufer, glaubte er, würden der günstigen Lage, der Hofräume und des Wassers wegen leicht zu finden sein.[3]) Sich aber eines an so viele historische Erinnerungen geknüpften Monumentes auf römischer Erde zu begeben, hätte der Würde des erlauchten Besitzers wenig entsprochen und daher entschied das Wiener Kabinett, die Burg zu behalten. Zu ihrer Erneuerung geschah jedoch vorderhand nichts; man schuf nur durch Vermietung ebenerdiger Lokale, ähnlich wie dies die venezianischen Oratoren gemacht hatten, einen Jahresfond, welchen die Regierung später aus eigenen Mitteln um eine namhafte Summe vermehrte, damit unter Aufsicht eines eigenen «Konservators» die laufenden Reparaturen ausgeführt werden konnten.

er verpflichtet, die in Rom weilenden Kunsteleven dieser Staaten zu überwachen. Khevenhüller empfahl Canova mit folgenden warmen Worten: «Cet artiste célèbre dévoué entièrement à l'art où il excelle se fait distinguer et estimer autant par ses qualités morales que par son rare talent et il seroit glorieux pour S. M. d'accorder sa souveraine protection et de daigner continuer la pension dont il s'agit à un homme si connu en Europe.» Schreiben an Colloredo vom 7. Mai 1803, Abt. Romana im Wiener Haus- Hof- und Staatsarchiv; vgl. auch Abt. Wissenschaft und Kunst, Fasz. 5, ebenda. Canovas Atelier diente später M. Nußbaumer als Arbeitsraum und wird heute vom Bildhauer Ignaz Weirich benutzt. Über dem Eingange befand sich eine Marmorinschrift, welche anläßlich der Umänderung der Werkstatt entfernt wurde. Die metrischen Verse lauteten: «Canovae hic Latio graias felicibus orsis / Aemula Phidiacae dextra reduxit opes».

[1]) Bericht des Lebzeltern vom 28. Mai, Abt. Romana, und Giornale Romano 1814 Nr. 63.

[2]) Berichte vom 30. Juli und 17. September, Abt. Romana des Haus- Hof- und Staatsarchivs in Wien; Diario di Roma 1814 Nr. 21.

[3]) Lebzeltern an Metternich vom 11. Juni 1816, Abt. Romana. Gleich nach der provisorischen Besitzergreifung schrieb ersterer: «Les appartemens en sont si délabrés et si dépourvus des mœubles les plus nécessaires, que je m'en ripeus bien et j'ai dû louer jusqu'aux lits et aux chaises . . . Il est de la dignité de l'auguste cour, de conserver cette immense masure et de ne point la laisser tomber en ruine.» Bericht vom 28. Mai 1814, ebenda.

Auch die nun österreichisch-italienische Akademie zur Ausbildung junger Künstler blieb auf Verwendung Lebzelterns dem Palaste erhalten.[1]) Marchese Canova führte noch die Oberleitung, war aber bei seinen sonstigen vielen Beschäftigungen nicht imstande, dem Institute, welches unter dem Königreich Italien einige tüchtige Kräfte hervorgebracht hatte, die erforderliche Aufmerksamkeit zu schenken. Die Zöglinge überließen sich mangels einer geregelten strengen Aufsicht «einem untätigen und unordentlichen Lebenswandel» und besuchten die Anstalt wenig oder gar nicht, weil niemand von ihnen Rechenschaft verlangte. Zur Beseitigung dieses Übelstandes schlug Lebzelterns Nachfolger, Graf Anton Apponyi (1816—1817), die «ungesäumte» Ernennung eines Direktors vor, welchem Wunsche Metternich 1818 willfahrte.[2]) Später wurde die nur von Kunstjüngern des lombardisch-venezianischen Königreichs frequentierte Schule aufgelassen, ohne daß der Palazzo di San Marco deshalb der Kunst seine Tore verschloß. Alljährlich nahm er aus allen Gauen der Habsburgermonarchie eine bestimmte Anzahl Staatsstipendisten auf, welche im südlichen Trakte, einschließlich des «Palazzetto» an der Südwestecke des großen Hofes, und im Turme Wohnung und Werkstätte angewiesen erhielten und hier ihre Talente zum Ruhme des Vaterlandes selbstschöpferisch entfalten konnten. Noch heute besteht diese Einrichtung unter dem fürsorglichen Schutze der Botschafter fort.[3])

Apponyi wurde durch den Fürsten Alois Kaunitz-Rietberg (1817—1820) abgelöst, der wegen der Baufälligkeit des Palastes im Palazzo Braschi seine Residenz nahm. Er veranstaltete zu Ehren Kaiser Franz' I. und seiner Gemahlin Karolina Augusta, welche 1819 in Rom weilten, ein prachtvolles Fest. Die hohen Gäste, im Quirinal einquartiert, besuchten am 28. April die Kirche des heiligen Markus und ließen sich deren Kunstschätze erklären.[4]) Die Stelle des Titulars der Basilika, welche in der Zeit der Wirren

[1]) Lebzeltern an Metternich vom 30. Juli 1814, ebenda; vgl. hiezu den früher zitierten Rapport sur l'académie etc. Raisons pour conserver et améliorer cette institution, im Archive der k. u. k. Botschaft. «La conservation à Rome de l'académie sera un digne monument de gloire nationale et elle fixera en Italie l'opinion publique la plus favorable à notre cour.»

[2]) Apponyi an Metternich vom 2. Oktober 1816 und Weisung des letzteren an Apponyis Nachfolger Kaunitz vom 17. Oktober 1818, Abt. Romana.

[3]) Im Turme hatten schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts zwei Maler Quartier und «Studio». Staatsarchiv Venedig, Dispacci di Roma 85 f. 305. Eine interessante Beschreibung der Turmwohnungen, welche eine herrliche Rundsicht über die Stadt bieten, findet sich bei Blaas Karl, Selbstbiographie 114 ff., hrsg. von Wolf A., Wien 1876. — Der Gründer und hochverdiente erste Leiter des österreichischen historischen Institutes in Rom, Theodor Ritter von Sickel (gestorben am 21. April 1908), trug sich mit dem Gedanken, auch der Wissenschaft im Palaste eine Heimstätte zu schaffen, doch waren seine vielfachen Bemühungen, genanntes Institut daselbst unterzubringen, leider erfolglos.

[4]) «Osservò S. M[tà] l'architettura del tempio, notò i diversi ordini, che la compongono, la distribuzione e l'armonia delle parti, che del tutto formano il bello. sulla ricchezza e simmetria, colla quale sono collocati i marmi, fece sommo eloggio; delle pitture e delle sculture disse cose tali da far dimenticare, che era un imperatore, quei, che parlava, ma da far credere piuttosto, che fosse un valente e ben istruito artista. passando quindi a discorrere delle sacre reliquie la M[tà] S. sapeva accoppiare nel suo discorso la devozione dell'uomo pio all'erudizione del dotto; parlando del B. Gregorio Barbarico si mostrò ben prattico, anzi fece la descrizione del tempio al medesimo dedicato nella città di Padova». Relazione della visita fatta alla basilica di S. Marco da S. M[tà] l'imperatore Francesco I[mo] im Kapitelarchiv von San Marco. Vgl. auch Cracas 1819 Nr. 33 p. 5. - Über den Zustand des Palastes, welchen 1820 mietweise die «Duchessa di Lucca» bewohnte, vgl. die Relazione sullo stato della fabbrica etc. und den Elenco e scandaglio delle necessarie riparazioni des Giacomo Palazzi, architetto del palazzo imperiale, vom 11. August 1820; hiezu den Bericht des Pietro Romani, amministratore delle rendite del palazzo, vom 28. Juli 1819, im Archive der k. u. k. Botschaft. Am 16. Juli dieses Jahres «venne un temporale straordinario o sia oragano, il quale ha sconvolto il tetto della torre grande in gran parte, che di già minacciava rovina».



Cosimo Fancelli. Grabmal des Kardinals Cristoforo Vidman.

von 1802 bis 1817 unbesetzt geblieben war, bekleidete damals Kardinal Luigi Ercolani. Derselbe wohnte im Palaste, obwohl er darauf keinen Anspruch hatte, da er nicht aus dem Venezianischen stammte. Eine vom Kapitel dem Monarchen überreichte Bittschrift, er möge diese Begünstigung sämtlichen Titelinhabern ohne Rücksicht auf ihre Landeszugehörigkeit dauernd verbriefen, mußte aus räumlichen Gründen abgewiesen werden. Übrigens waren im 19. Jahrhundert alle Titelkardinäle von San Marco mit einer einzigen Ausnahme Nicht-Venezianer, so daß die ehemalige Kardinalswohnung nunmehr der Botschaft zur Verfügung stand.[1])

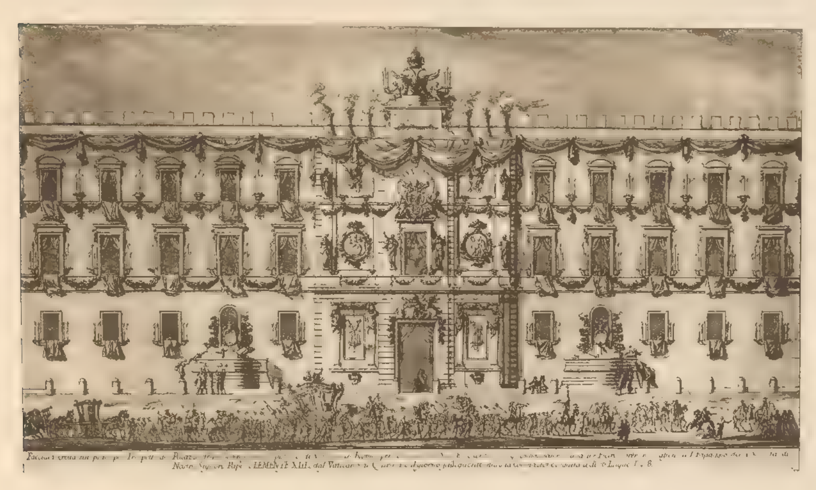


Fig. 64. Dekoration der Nordfassade des Palazzo anläßlich der Thronerhebung Klemens' XIII. (1758). Venedig, Staatsarchiv

Kaiser Franz I. versäumte nicht, in Begleitung des Fürsten Metternich auch den Palazzo einer genauen Besichtigung zu unterziehen, und er schärfte dringend ein, «daß an den notwendig erscheinenden Arbeiten sogleich Hand angelegt und selbe mit aller erforderlichen Solidität ausgeführt werden sollen». Diese außerordentliche Restauration, welche 13.525 Scudi kostete, leitete unter dem neuerdings zum diplomatischen Vertreter ernannten Grafen Apponyi (1821—1826) der Architekt Giacomo Palazzi. Sie umfaßte die Herrichtung des Appartamento Nobile sowie die Wiederherstellung der höchst schadhaften, dem Einsturze drohenden Ecke zwischen der Piazza di Venezia und der Via Papale (Via del Plebiscito); nebstdem verbesserte man das Balkenwerk der großen Säle und ver-

[1]) Die Eingabe des Kapitels in der zitierten Abt. Romana. Kardinal Ercolani starb 1825 und ruht in San Marco. Sein Vorgänger hieß Lodovico Flangini, welcher den Titel im Jahre 1802 mit dem von S. Anastasia vertauschte, seine Nachfolger waren: Carlo Gaetano Gaysruck, Erzbischof von Mailand (gest. 1846), Carlo Acton (gest. 1847), Giacomo Piccolomini Amadori (gest. 1861), Pietro de Silvestri (gest. 1875), Domenico Bartolini (gest. 1887), Pietro Celesia (gest. 1904), Josef Samassa, Erzbischof von Gran, seit 1906.

stärkte die darunter befindlichen Gewölbe mittels hölzerner Stützpfeiler. Äußerlich gewann der Palast durch das Zumauern der unzähligen alten Gerüstlöcher an den beiden Hauptfronten sehr an Gefälligkeit und der Kaiser drückte 1823 dem Botschafter «über die getroffenen Vorkehrungen zur Erhaltung des in so mancherlei Beziehung interessanten Gebäudes» seinen Dank aus.[1])

Im neuen Kleide wurde die kaiserliche Burg bald zum beliebten Mittelpunkt des geselligen Lebens der ewigen Stadt. Häufig arrangierte Apponyi, ein Verehrer deutscher Kultur, musikalische Abende oder theatralische Aufführungen, an welchen König Friedrich Wilhelm III. und Prinz Heinrich von Preußen, Prinz Gustav von Mecklenburg und andere Fürstlichkeiten teilnahmen. Die lebenden Bilder aus Anlaß des Geburtstages Kaiser Franz' am 11. Februar 1824 boten in geschickter Gruppierung und kunstvoller Beleuchtung eine ungewöhnliche Fülle von Schönheit. Der deutsche Singverein in Rom gab einmal zu Ostern bei Apponyi ein Konzert.[2])

Dieser Diplomat entdeckte im Palaste ein Gemälde, die «Krippe des Erlösers» darstellend, welches den Altar einer ehemaligen Hauskapelle schmückte. Es war durch Rauch und Kerzendunst geschwärzt, doch konnte man in den erhaltenen Partien «die Meisterhand eines ausgezeichneten Malers» erkennen. Der Restaurator Pietro Palmaroli bezeichnete das von den Kunstkennern allgemein bewunderte Bild als Werk des Marcello Venusti, eines Schülers Michelangelos. Dies bewog den Botschafter, dasselbe nach eingeholter Erlaubnis im April 1822 an die kaiserliche Gemäldegalerie nach Wien zu überschicken.[3])

Auf Apponyi folgte Graf Rudolf Lützow (1826—1848), durch dessen Fürsprache und Bürgschaft gegenüber den päpstlichen Behörden der heute so blühende Deutsche Künstlerverein entstand. Arme Maler und Bildhauer unterstützte der «gute Hirte» mit Geld und machte sie bei den Festlichkeiten im Palaste auf bedeutende Persönlichkeiten aufmerksam. Im Jahre 1837 räumte er am Namensfeste Kaiser Ferdinands I. den österreichischen Künstlern mehrere Zimmer zur Ausstellung ihrer Arbeiten ein, am 1. De-

[1]) Metternich an Apponyi vom 13. August 1823 im Botschaftsarchive. Ebenda der Ristretto generale dei conti di lavori etc. vom 7. April. Über die 1822 begonnenen Arbeiten vgl. den Bericht des Botschafters vom 11. Juli 1822, Abt. Romana des Wiener Haus- Hof- und Staatsarchivs. Die Ausgabe von 13.525 Scudi erschien dem Administrator Pietro d'Avack «ben tenue, tanto se si valuta, di quale utilità sono stati questi ristauri per la conservazione dell' I. R. palazzo, quanto se si considera l'abbellimento, che tai ristauri hanno prodotto ad un sì vasto e grandioso edificio tanto rinomato per la sua antichità». Der gelungenen Restauration widmete auch das Cotta'sche Morgenblatt (1822 Nr. 94 Beilage) anerkennende Worte. Im Jahre 1824 wurden für den Palast weitere 1843 Scudi verausgabt. Ristretto generale dei conti etc. im Archive der k. u. k. Botschaft.

[2]) Vgl. Noack F., Deutsches Leben in Rom 192ff., 215, Stuttgart 1907; Chr. K. J. Freiherr von Bunsen, deutsch von Nippold I 236, Leipzig 1868; Reise der Gräfin Potocka-Wonsowicz, deutsch von Biberstein, 46, Leipzig 1900; Flor Ferd., Tagebuch p. 65, handschriftlich im Archive des Deutschen Künstlervereins zu Rom; Cracas 1822 Nr. 93, 1824 Nr. 13.

[3]) Vgl. das Schreiben Apponyis an Metternich vom 11. Jänner 1822 und den beigelegten Aufsatz des Palmaroli vom 5. Jänner, Abt. Romana. Letzterer beschränkte sich bei der Restauration des Bildes (samt Rahmen 4 Schuh $10^{64}/_{72}$ Zoll hoch, 5 Schuh $2^{66}/_{72}$ Zoll breit) darauf, «ravvivando il colore indebolito e somministrando solo piccolo alimento per ridurre l' anzidetto quadro nel primiero stato, pareggiando i piccioli forami con fornire il medesimo di buona fodera, atta a conservarlo». Sowohl der Botschafter als der Kunstkenner Conte Leopoldo Cicognara hielten das Gemälde für würdig, die Galerie des Kaisers zu schmücken; Metternich gab daher am 11. Februar den Auftrag (sein Schreiben ebenda), dasselbe nach Wien zu schicken. Vgl. hiezu Frimmel Th. v., Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen I^a 313, Leipzig 1899. Wo sich das Bild heute befindet, konnte ich leider nicht ermitteln. Den Herren Eugen Ritter von Miller zu Aichholz, Regierungsrat Dr. Franz Schnürer, Vorstand der k. u. k. Familien-Fideikommiß-Bibliothek, und Privatdozent Dr. Julius Hermann, Kustos am k. k. kunsthistorischen Hofmuseum, gebührt für ihre mühevollen Nachforschungen lebhafter Dank.

zember 1842 stellte er den Kunstbeflissenen aller deutschen Lande zwei Säle für denselben Zweck zur Verfügung; das Erträgnis kam der Vollendung des Kölner Doms zustatten. Auch an Veranstaltungen heiterer Art ließen es Lützow und seine sangeskundige Lebensgefährtin nicht fehlen. Anlaß hiezu boten die Besuche des Großfürsten Alexander, Thronfolgers von Rußland, des Königs Wilhelm I. von Württemberg und des Kronprinzen Max von Bayern. Im Februar 1837 durchhallten den Palazzo die ernsten Klänge der «Schöpfung» von Haydn; 160 Musiker und Sänger trugen das Werk so vollendet vor, daß alle Anwesenden, gegen 1000 Personen, in hohem Maße entzückt waren. Fünf Jahre später fanden mehrere Aufführungen von Rossinis «Stabat mater» statt.[1])

In Fortsetzung der erwähnten Restauration ließ Graf Lützow die gesamte Bedachung erneuern, die Fußböden in den Gemächern und Korridoren auffrischen, Ausbesserungen am Turme vornehmen, neue Abzugskanäle zur Schonung der Basilika vor Feuchtigkeit anlegen und die Piazza di Venezia pflastern.[2]) Auch mußte das in seinem Gefüge stark erschütterte ebenerdige Gewölbe östlich der Haupteinfahrt durch zwei große Stützbögen verstärkt und der Riesensaal, in welchem 1828 einer der mächtigen Tragbalken des Daches gebrochen war, repariert werden; ebenso wurde die schwache Ecke des Palazzetto an der Via della Ripresa dei Barberi und der Via dei tre Re renoviert.[3]) Diese 1826—1835 ausgeführten Arbeiten verursachten einen Kostenaufwand von 12.681 Scudi.

Bald nachher richtete eine Feuersbrunst im Nordwesttrakte großes Unheil an. Sie entstand am Morgen des 8. Februar 1839, und zwar in den oberen Regionen des Gebäudes, wo tagszuvor mehrere Arbeiter Reparaturen vorgenommen und sich eines Kohlenfeuers bedient hatten. Von hier drang das Element, genährt durch das alte Holzwerk, rasch in das erste Geschoß, welches früher die Kardinäle von San Marco, jetzt die Botschafter bewohnten, und vernichtete zum zweitenmale den mit einer Kassettendecke geschmückten Ecksaal.[4])

[1]) Vgl. Noack a. a. O. 187 ff.; Blaas a. a. O. 126 ff.; Wachstein M. E. v., 82 Lebensjahre 114 ff.; Führich J. v., Briefe aus Italien 74, Freiburg 1883; Edward von Steinle's Briefwechsel I 183, Freiburg 1897; Springer Ant., Aus meinem Leben 89, Berlin 1892; Kölnische Zeitung 1837 Nr. 76 und 169, 1839 Nr. 11, 52 und 237; Diario di Roma 1837 Nr. 29.

[2]) Bereits Napoleon hatte mit Dekret vom 12. Februar 1810 die Summe von 6216 Lire bewilligt «per risarcire il pavimento intorno al palazzo». Orig. im früher zitierten Napoleonischen Archiv.

[3]) «Quella porzione angolare si trova ben risentita, per quanto osservasi dalla via dei tre Re, atteso il carico aggiunto posteriormente dell' arco per il passo sulla strada contro alcuni grandi vani di fenestre arcuate, che in un tempo furono aperti e poscia in parte mal murati nel contorno della fabbrica. in fatti si osserva, che nella stanza in angolo vi sono tre catene poste probabilmente dopo le rotture dei muri, che hanno anche sofferto per l' urto continuo de' carri all' angolo stesso, che si vede risentito ed esigente qualche efficace fortificazione.» Relazione intorno a diversi danni nella fabbrica del palazzo vom 30. November 1829. Vgl. außerdem die weiteren Berichte des Giacomo Palazzi vom 3. Mai 1827, 18. August 1829 und 2. Juli 1830 im Botschaftsarchive sowie das Schreiben Lützows an Metternich vom 28. September 1839 mit einem Ristretto dei conti im Wiener Haus- Hof- und Staatsarchiv, Abt. Romana. — Aus dem Jahre 1840 besitzen wir eine «Veduta dell' I. R. palazzo detto di Venezia» (incisione all' acquaforte), welche der Dekorationsmaler Antonio Aquaroni «in attestato di gratitudine e rispetto» dem Grafen Lützow dedizierte. Exemplare davon befinden sich in der Bibl. Vitt. Emanuele und in der Bibl. Corsini in Rom.

[4]) «[Questa grandissima sala] era coperta insieme all' altro camerone accanto non a volta, come lo sono le altre stanze di quell' appartamento, ma con solaro a lacunare, ripartito cioè a grandi cassettoni con rosoni di legno . . sostenuto il più grande incendiato da 4 travi di straordinaria grossezza, che per la loro vecchiaja ceduti, erano retti da 8 doppii staffoni di ferro raccomandati ad altrettanti travi più alti.» Bericht der unten erwähnten Kommission vom 28. Februar, Abt. Romana des Wiener Haus- Hof- und Staatsarchivs.

Die Löschanstalten Roms waren damals noch äußerst rückständig; sie verdankten ihr Entstehen der französischen Usurpationsepoche und fanden daher seitens der Behörden und der Gegner eines selbst klugen Fortschrittes manche Hemmnisse. Die große Feuerspritze des Vatikans trat erst zwei Stunden nach Ausbruch des Brandes in Wirksamkeit; bis dahin mußten sich die wackeren Pompieri mit kleinen ungenügenden Handspritzen behelfen. Trotzdem gelang es dem zielbewußten Eingreifen des Feuerwehrkommandanten Caetani, nach fünf Stunden die über den Dachstuhl ausschlagenden Flammen zu dämpfen und den Brand zu lokalisieren.[1])

Der gänzlich ausgebrannte Saal war schon seit längerer Zeit dem Einsturze nahe gewesen. Die Decke zeigte wellenförmige Biegungen und es gehörte, wie Lützow berichtete, gutes Glück, ja Leichtsinn dazu, sich in einem Raume zu bewegen, dem der geringste Erdstoß gefährlich werden konnte. Eine von der Botschaft eingesetzte Kommission machte nach genauer Prüfung des Schadens den Vorschlag, die hölzerne Deckenkonstruktion wegen der schwierigen und kostspieligen Beschaffung der hiezu erforderlichen großen Tragbalken und Bäume nicht wieder zu erneuern, sondern aus dem Saale vier Zimmer mit Kreuzgewölben zu bilden, wodurch man auch im oberen Stockwerke eine Vermehrung der Räume erziele. Diese Arbeiten führte der spätere Württembergische Hofarchitekt Johann Knapp «ehrlich, ökonomisch und mit vieler Uneigennützigkeit», aber keineswegs gediegen aus. Die Gesamtkosten betrugen 5880 Scudi.[2])

Sehr notwendig erwies sich auch die Renovierung der Räumlichkeiten des Palazzetto. Hier wohnte gegen die Via della Ripresa dei Barberi im ersten, an den Garten grenzenden Geschosse der Botschaftsrat, im zweiten der kaiserliche Agent; nordwärts lagen die Kanzlei des Sekretärs von Toskana und einige Dienerkammern, während einen Teil des westlichen und südlichen Traktes desselben Stockwerkes (zusammen 6 Zimmer) das Archiv und die Kanzleien der Botschaft einnahmen. Es waren dies «höchst zweckwidrig gelegene Hallen», welche 1840 durch das Verdienst des Ferdinand Ritter von Ohms, der damals für Lützow die Geschäfte führte, ein dezenteres Aussehen erhielten. Ihm dankte auch das bis dahin ungeordnete Archiv eine Einteilung nach praktischen Gesichtspunkten.[3])

[1]) «Questo disastro fu tale e spaventevole appunto per gli assai vecchi legnami, che facevano la gran parte della sua struttura, come in tutto il palazzo, mentre se fosse stata altra la qualità dei materiali e la costruzione, ben minore sarebbe stato il danno e l' orgasmo dell' ingrandimento e non avrebbe tanto atterrito il timore di un incendio molto più esteso.» Ebenda. Vgl. außerdem die Berichte Lützows vom 9. Februar und 9. März und die Relation des Caetani vom 15. Februar 1839.

[2]) Die genannte Kommission bestand aus den Architekten Giacomo Palazzi, Luigi Canina, Johann Knapp und Josef Haßlinger. Letzterer entwarf zuverlässige Pläne, welche den Berechnungen Knapps zur Basis dienten. Dieser forderte in seinem Scandaglio della spesa für die projektierte Wiederherstellung bloß 5000 Scudi, Palazzi hingegen in seinem Prospetto della spesa 8688 Scudi. Vgl. außerdem die Berichte Lützows an Metternich vom 16. März 1839 und 31. Dezember 1840, Abt. Romana. — Im Jahre 1847 ordnete Metternich die Versicherung der feuergefährlichen Teile des Palastes bei der «Assicurazione pontificia» an. Zu diesem Zwecke machten Giacomo Palazzi und der Pensionär Bartolomeo Franzini eine genaue Aufnahme, auf Grund welcher sie den Wert der zu versichernden Räumlichkeiten mit 31.540 Scudi (= 197.126 österr. Lire) berechneten, wofür jährlich 20 Scudi (= 128 Lire) zu zahlen waren. Vgl. die Relation der beiden Architekten vom 3. Februar 1848 mit einer Iconografia del piano nobile dell' I. R. palazzo detto di Venezia im Archive der k. u. k. Botschaft.

[3]) Vgl. den Bericht des Ohms an Metternich vom 7. November 1840, Abt. Romana; hiezu den Schizzo della pianta generale dell' I. R. palazzo detto di Venezia im Botschaftsarchive. — Die bis zum Beginne des 18. Jahrhunderts zurückreichenden Archivalien der Botschaft wurden von dem Verfasser dieser Arbeit 1902—1903 genau gesichtet und katalogisiert, worauf man sie mit dem Haus- Hof- und Staatsarchive in Wien vereinigte. In Rom verblieben nur die Akten seit dem Jahre 1848.



Decke im Oratorio Madonna delle Grazie im Palazzetto.

Lützows Wirksamkeit wurde durch die Revolution des Jahres 1848 plötzlich unterbrochen. Der römische Pöbel schreckte in seinem ungestümen Freiheitsdrange und Ausländerhasse selbst vor der Verletzung des Völkerrechtes nicht zurück. Auf die Kunde von der Vertreibung der Österreicher aus Mailand zog am 21. März eine Horde junger Burschen zum Palazzo di San Marco und riß, trotz aller gütlichen Mahnungen, vom Portale das kaiserliche Wappenschild herab. Einige besonders mutige Genossen des Ciceruacchio, des Führers der «Patrioten», entfernten auch die am Gebäude angebrachte Marmorplatte mit der Aufschrift «Proprietà dell' impero Austriaco» und schrieben an diese Stelle die Worte: «Palazzo della dieta Italiana.» Das Wappen selbst schlug man in Trümmer, schleppte es durch den Corso und verbrannte die Reste des Schildes auf der Piazza del Popolo.[1])

Da die päpstliche Regierung Ordnung und Sicherheit nicht mehr verbürgen konnte, verließ Graf Lützow die unruhige Stadt; der Botschaftsrat Ohms blieb jedoch zur Führung der laufenden Geschäfte zurück.[2]) Nach der Ermordung des Ministers Pellegrino Rossi, welcher der Anarchie steuern wollte, floh Pius IX. nach Gaeta, wohin ihm das diplomatische Korps folgte; Rom war dem Pöbel und den Freischaren Garibaldis ausgeliefert, die am 9. Februar 1849 die Republik proklamierten. In Venedig lebte unter Manin ebenfalls die Republik wieder auf, ein Grund mehr für die «Patrioten», zu verlangen, daß der österreichische Botschaftspalast als italienisches Nationaleigentum in Anspruch genommen werde.

Die glänzenden Siege Habsburgs in Oberitalien machten aber diese Hoffnung bald zunichte. In Rom bereiteten noch im selben Jahre die von Frankreich entsendeten Truppen der Republik und damit der Revolution ein Ende. Der französischen Besatzung, welche daselbst zur Herstellung der alten Ordnung längeren Aufenthalt nahm, diente einige Monate der Palazzo als Kaserne, bis er, noch bevor Pius IX. zurückkehrte, am 21. März 1850 unter klingendem Spiele der päpstlichen Soldaten wieder mit dem kaiserlichen Wappen geschmückt wurde.[3])

Seitdem blieben Doppelaar und Palast miteinander verbunden. Der Frieden vom 3. Oktober 1866, in welchem Österreich Venezien an den Sardinischen Einheitsstaat abtrat, enthielt die ausdrückliche Anerkennung seines Eigentumsrechtes auf den Palast, nachdem schon in der Konvention, welche Österreich und Frankreich hinsichtlich Venedigs am 24. August desselben Jahres abgeschlossen hatten, die Unantastbarkeit dieses Besitzes ausgesprochen worden war.[4])

[1]) «Pareva a quei giovani festanti di avere coll' abbassamento e distruzione delle armi debellato l' impero austriaco.» Spada G., Storia della rivoluzione di Roma etc. II 133 ff., Firenze 1869. Vgl. außerdem L' ebreo di Verona. Scene storiche italiane nella metà del secolo XIX, parte I 281 ff., Bologna 1850; Blaas a. a. O. 204 ff.; Noack a. a. O. 288 ff.; Gazzetta di Roma 1848 Nr. 48; Kölnische Zeitung 1848 Nr. 139.

[2]) Ohms starb am 18. Oktober 1848 und ruht im Campo Santo Teutonico.

[3]) Vgl. Noack a. a. O. 294 und Cotta'sches Morgenblatt 1850 Nummer vom 21. März.

[4]) Der Frieden zwischen Italien und Österreich enthält im Anhange folgendes Protokoll: «Le Plénipotentiaire de Sa Majesté l'Empereur d'Autriche ayant appelé l'attention du Plénipotentiaire de Sa Majesté le Roi d'Italie sur l'article additionnel de la Convention conclue entre l'Autriche et la France en date du 24 Août 1866 portant que ‚la propriété des Palais de l'Autriche à Rome et à Constantinople ayant anciennement appartenu à la République vénitienne, demeure acquise au Gouvernement autrichien', le Plénipotentiaire de Sa Majesté le Roi d'Italie n'a pas hésité à admettre la validité de cette stipulation. En foi de quoi les Plénipotentiaires ont signé le présent protocole et y ont apposé le sceau de leurs armes. Fait en double à Vienne, le 3 Octobre 1866. (L. S.) L. F. Menabrea, (L. S.)

Die Revolution hatte den Palazzo di San Marco hart mitgenommen. Gut erhalten waren nur die Privatgemächer des Botschafters westlich vom Nordeingange, während das «große Appartement» im Osttrakte und die beiden Säle nicht mehr benutzt werden konnten.[1]) Auch sonst traten als Folge begangener Bausünden und allgemeiner Vernachlässigung viele Schäden zum Vorschein, welche dringend Hilfe erheischten. Lützows Nachfolger, Graf Moritz Esterházy (1848—1856) ließ daher auf Anregung Erzherzog Maximilians, des späteren Kaisers von Mexiko, der 1855 im Palaste wohnte,[2]) durch den Kunstpensionär Heinrich Ferstel «Erhebungen über den gegenwärtigen Bauzustand» pflegen. Derselbe wies namentlich auf die Einsturzgefahr des Turmes und auf jene mangelhaften Konstruktionen hin, welche eine immer stärkere Ausweichung der nördlichen Hauptmauer nach sich zogen.[3]) Als bestes Mittel, das Gebäude vor weiterer «Verwilderung» zu schützen, empfahl der junge Architekt die Bestellung eines technisch gebildeten Inspektors, dem die verantwortliche Pflicht obläge, alle notwendigen Reparaturen zu beaufsichtigen. Auch möge man die großenteils unbewohnten Räumlichkeiten zweckmäßiger verwerten, da ihre Benutzung das Bedürfnis nach sorgfältiger Erhaltung wecke; bei entsprechender Konzentration lasse sich das gesamte Botschaftspersonal ohne Inanspruchnahme des Palazzetto im Palaste unterbringen, in welchem auch für die Kunstpensionäre besser vorgesehen werden müsse. Um die Botschafterwohnung zu vergrößern, beantragte er ferner die Unterteilung der ehemaligen Aula Regia in zwei Geschosse und mehrere Räume, wodurch zugleich eine geeignete Verbindung mit der repräsentativen Zwecken dienenden Sala dei cinque lustri hergestellt würde; die Säle des Ostflügels dagegen solle man in Kanzleien verwandeln, die «vielen schlecht gemachten und verunstaltenden Ein- und Anbauten» niederreißen. Solcherart «würde die gute Absicht der Erbauer und der noch fortbestehende Sinn für

---

Wimpffen.» Wörtlich nach der italienischen Originalausfertigung des Friedenstraktates, unterzeichnet von König Viktor Emanuel und Visconti Venosta am 6. Oktober 1866, im Haus- Hof- und Staatsarchiv in Wien. Der angezogene Article additionnel findet sich genau so in der erwähnten Konvention vom 24. August 1866 und ist wie diese unterfertigt von Alexandre Comte Mensdorff-Pouilly und Duc de Gramont. Original im Archiv des k. u. k. Ministeriums des Äußeren. — Auf diese Bestimmungen muß mit besonderem Nachdrucke hingewiesen werden, um die immer wiederkehrende Legende (vgl. Baracconi G., I rioni di Roma, terza rist., 374, Torino-Roma 1905; Mantovani D., Come il palazzo di Venezia divenne proprietà dell'Austria, im Giornale d'Italia 1905 Nr. 32 und Gioda C., L'ultimo ambasciatore di Venezia a Roma a. a. O.; gegen dieselben Fassio G. im Giornale d'Italia 1905 Nr. 34 auf Grund eines Artikels im selben Blatte vom 16. Aug. 1902), als wäre damals bei den Verhandlungen hinsichtlich des Palazzo eine «strana dimenticanza» vorgefallen, endlich einmal aus der Welt zu schaffen. Obiges Protokoll ist übrigens auch abgedruckt im «Staatsarchiv», Sammlung der offiziellen Aktenstücke zur Geschichte der Gegenwart, XII (Hamburg 1867) 131, und bei Neumann et Plason, Recueil des traités et conventions conclus par l'Autriche avec les puissances étrangères IV (Vienne 1877) 578.

[1]) Im ersten Geschosse des Ostflügels befanden sich nach vorne der Salone detto dei cinque lustri (fondo ceruleo e colonne color giallo antico), die Camera con fondo giallo e colonne con capitelli verdi bronzati, die Camera da ballo, giallo chiaro e soffitto dipinto a fondi diversi, dove però domina il celeste (die beiden Räume bildeten ehemals die Sala del Mappamondo), die Camera verde, chiaro e panneggio bianco, die Camera del trono, addobbata, die Camera celeste und Camera gialla. Nach dem Elenco degli appartamenti, che sogliono occupare gli Ecc^{mi} signori ambasciatori, aus der Zeit Lützows, im Botschaftsarchive. Die Decken aller dieser Räume waren mit bemalter Leinwand überzogen, der Riesensaal stand ohne Decke mit ganz kahlen Wänden da.

[2]) Vgl. Allgemeine Zeitung 1855 Nr. 157.

[3]) Das Senklot zeigte im letzten Geschosse ein Auswärtsneigen der Hauptmauer von durchschnittlich 1 $^1/_2$ Zoll. «Da dieses Grundübel an und für sich die größte Gefahr bringen kann und alle damit in Verbindung stehenden Bauteile gefährdet, indem selbst die Decken nicht mehr ihr völliges Auflager haben, so ist dieser immer stärker werdenden Tendenz nach außen mit größter Vorsicht zu begegnen.»

Architektur zu Ehren gebracht und der Mit- und Nachwelt ein Monument wiedergegeben, welches sonst am besten Wege ist, Ruine zu werden».[1])



Fig. 65. Antonio Canova, Grabmal des Leonardo Pesaro. Rechtes Seitenschiff von San Marco.

Unter dem nächsten Botschafter Graf Franz Colloredo-Wallsee (1856—1859) stellte der Architekt Anton Barvitius mit Benutzung der «Erhebungen» Ferstels an dem Palaste gründliche Untersuchungen an und legte ein Restaurationsprojekt vor, welches darauf hinauslief, die alten Fehler nicht durch «einfache Hausmittelchen», sondern durch eine umfassende, systematische Behandlung, durch die Schaffung eines gesunden baulichen Organismus gutzumachen.[2]) Er sprach sogar der teilweisen Zurücksetzung des Palazzetto in seinen ursprünglichen Zustand, der Weiterführung der unvollendeten Hofarkaden und einem Neubau als natürlicher Fortsetzung des Palastes an der Westseite des Cortile das Wort. So weit sollte es jedoch nicht kommen, denn man hatte vorderhand Arbeit genug, um im Sinne der praktischen Vorschläge Barvitius' das Bestehende zu erhalten und zu verbessern. Diese vierte größere Restauration, in welche auch die angeregte Unterteilung des Riesensaales einbezogen wurde, kostete 11.000 Taler. Das Wiener Kabinett drückte Colloredo seine Befriedigung aus, «daß in verhältnismäßig kurzer Zeit die wüsten Räume des venezianischen Palastes bewohnbar und zu der einem Botschafter angemessenen Repräsentation nutzbar geworden sind».[3]) Ende Februar 1857 eröffnete Graf

[1]) Der interessante Bericht Ferstels, der von gründlichem Studium zeugt, im Botschaftsarchive; ebenda die Pläne des Architekten Bartolomeo Franzini aus dem Jahre 1847, auf welche sich ersterer beruft. Die Unterteilung des «Salone grandissimo, che serve di magazzino» plante nach dem früher zitierten Elenco degli appartamenti bereits Graf Apponyi, «per rendere l'appartamento giornaliero (Nordtrakt westlich von der Stiege) immediatamente contiguo all'appartamento nobile dei ricevimenti e per rendere le feste più brillanti».

[2]) Vgl. den ausführlichen «Bericht über den Bestand der Baulichkeiten des k. k. Botschaftshotel in Rom, genannt: il palazzo di Venezia» vom Jahre 1858, hiezu die große Gesamtaufnahme des Palastes und den «Consuntivo dei lavori da farsi nell' I. R. palazzo» (unterzeichnet von Anton Barvitius und Antonio de Santis) in der Höhe von 65.502 Scudi im Botschaftsarchive. Wertvoll, jedoch nicht frei von Irrtümern ist auch der baugeschichtliche Teil des Berichtes, geschrieben auf Grund der sorgfältigen Prüfung des Mauerwerkes und der Inschriften, welche Barvitius hier fleißig zusammengestellt hat. Er war während seines römischen Aufenthaltes Schriftführer und «Ausführer aller angenehmen und unangenehmen diplomatischen Missionen» des Deutschen Künstlervereins. Handschriftliche Chronik p. 96 im Archive des Vereins.

[3]) Buol an Colloredo vom 20. April 1857 im Botschaftsarchive. Ebenda die Berichte des letzteren vom Jänner bis März über die ausgeführten Arbeiten. Colloredo entdeckte auch in einem der Säle «Bildnisse al fresco», die jedoch nicht aufgefrischt wurden, weil sie «weder in künstlerischer noch in historischer Beziehung» die vom Restaurator für die Erneuerung verlangte Summe von 700 Scudi rechtfertigten. Bericht vom 19. Mai 1857 ebenda.

Colloredo die glänzend renovierten Säle in Anwesenheit der Königin Maria Christina von Spanien und König Maximilians von Bayern mit einem großen Ballfeste.[1])

Auch der große Arkadenhof, welchen der Botschafter in einem «verwahrlosten Zustande» vorfand, wurde renoviert. Derselbe war ganz verwachsen mit Unkraut und bepflanzt mit teilweise «verkrüppelten Bäumen der gewöhnlichsten Gattung», deren Wurzeln das Gemäuer und die Wasserleitungsröhren beschädigten. Da diese außerdem im Sommer gesundheitsschädliche Dünste erzeugten, ließ sie Colloredo über Barvitius' Rat niederhauen, und ebenso wurde zur Hebung des Dekorums der Botschaft die noch von den Venezianern herrührende Waschanstalt in einem südlichen Gewölbe des Palazzetto, wo arme Leute ihre Wäsche reinigten, entfernt.[2])

Auf Colloredo folgten Alexander Freiherr von Bach (1859—1865) und Alexander Freiherr von Hübner (1865—1867), der Geschichtsschreiber Sixtus' V., welcher mit einem Aufwande von 150.000 Franken die Restauration des Palastes fortsetzte und im Jahre 1866 die schon von Ferstel gewünschte Freilegung der oberen Halle der Hofarkaden besorgte, deren östlicher Flügel noch aus venezianischer Zeit her durch eingebaute Wohnräume verunstaltet war.[3])

In raschem Wechsel übernahmen Graf Albert Crivelli (1867—1868), Graf Ferdinand Trauttmansdorff (1868—1872) und Alois Freiherr von Kübeck (1872—1873) den Botschafterposten.[4]) Länger verblieb Graf Ludwig Paar (1873—1888), der verständnisvolle Sammler von Inkunabeln, Autographen, Handschriften, Handzeichnungen, Stichen, Radierungen und Holzschnitten. Er erfreute sich in den Kreisen der deutschen Künstlerkolonie großer Beliebtheit; öfters sah man ihn unter den jugendfrischen, fröhlichen Scharen der Ponte Molle-Gesellschaft.[5]) Der Palazzo wurde unter seiner Ägide abermals einer durchgreifenden Renovierung unterzogen.[6])

Damals begann man die seit Barvitius öfters aufgeworfene Frage des Ausbaues des Palast-Torso wieder zu erörtern, doch schreckte die Regierung vor der Kostspieligkeit des Unternehmens zurück, ohne aber die Idee ganz fallen zu lassen.[7]) Sie schickte

---

[1]) Vgl. Colloredos Bericht vom 26. März im Botschaftsarchive, außerdem Giornale di Roma 1857, Februar 23, und Kölnische Zeitung 1857 Nr. 63. Alois Flir, Rektor der Anima, beschreibt in seinen Briefen (herausgegeben von Rapp L., 2. Aufl. 107, Innsbruck 1864) eine Tafel bei Colloredo und schildert diesen als stattlichen Herrn von würdevoller Einfachheit und edler religiöser Gesinnung, voll Eifer für die Wiederherstellung des deutschen Elementes bei der Botschaft und an der Anima.

[2]) Bericht vom 6. Februar 1857 im Archive der k. und k. Botschaft. Das Trocknen der Wäsche erfolgte nächst dem Eingange zur Markusbasilika, so daß die Kirchenbesucher genötigt waren, ihren Weg «durch lange Reihen von aufgehängter Wäsche zu nehmen».

[3]) Diese Einbauten bestanden zu Beginn des 17. Jahrhunderts aus 3 Zimmern, später machte man daraus 4 Räume, oberhalb welcher sich, durch eine Wendeltreppe verbunden, ebensoviele Dienerkammern befanden. Zur Zeit Eszterházys diente diese Wohnung dem Botschaftsattaché als Aufenthalt. Vgl. die S. 117 Anm. 1 zitierte Planskizze und Dispacci 228 f. 468; ebenso den Bericht Ferstels und die Inschrift Hübners im Obergeschosse der Hofarkaden. Über Hübner vgl. Edward von Steinles Briefwechsel mit seinen Freunden a. a. O. I 14 und Binder F., Friedrich Overbeck I 541, Freiburg i. B. 1886.

[4]) Crivelli starb am 2. Mai 1868 auf einem Spazierritte vor der Porta Pinciana eines jähen Todes. Die Stelle ist durch eine Marmortafel im Vicolo delle tre Madonne neben dem alten Eingange zur Villa Borghese bezeichnet.

[5]) Vgl. Noack a. a. O. 239 und 348 und den Katalog der Sammlungen Paars, Wien 1896 (Kunstauktion S. Kende). Graf Paar besaß auch Ringe Pauls II. Pastor v. L., Geschichte der Päpste II[3] 349 Anm. 3.

[6]) Akten im Botschaftsarchive.

[7]) Im Jahre 1892 erbot sich der Architekt Anton Lasciac aus Görz zur Ausarbeitung eines Projektes für den Ausbau. Akten im Botschaftsarchive.



Carlo Monaldi. Brunnen im Hofe des Palazzo.

1885 den späteren Baurat Franz Pokorny als Palastinspektor nach Rom und dieser führte unter Graf Friedrich Revertera (1888—1901) die letzte außerordentliche Restauration durch. «Damit erscheint,» so berichtete der Architekt am 18. September 1891, «der hiesige k. und k. Palast, wenn auch nicht vollends in allen seinen Teilen restauriert, doch soweit gesichert und hergestellt, daß voraussichtlich bis zu jenen umfassenderen Konstruktionen, welche nach der Expropriation eines Teiles des Palazzetto in Aussicht gestellt werden, keine größeren Bauarbeiten notwendig sein dürften.»[1])

Nicht ein Teil, sondern der ganze Palazzetto, dessen Anlage sich in anmutiger, harmonischer Wirkung an die Architektonik des nachbarlichen Riesen anschließt, soll nun verschwinden und an ihm binnen kurzem das in letzter Zeit aus dem Staube der Archive hervorgeholte Todesurteil Napoleons I. vollstreckt werden, damit vom Corso her sich der freie Blick zu dem auf dem «heiligen Hügel» thronenden Monument König Viktor Emanuels eröffne. Der Palazzo zu Füßen des Denkmals, erbaut auf einem Stücke des Areals der alten Saepta Julia, der großen Halle für die Volksabstimmungen, und teilweise gefügt aus den Travertinquadern des Kolosseums sowie anderer antiker Bauten, wird die ihm dadurch geschlagene Wunde zu ertragen wissen. Alle aber, welche es mit den Herausgebern dieser Publikation lebhaft bedauern, daß der liebliche Giardino di San Marco der geraden Linie zum Opfer fällt, mögen sich beim Anblicke des bald einsam ragenden und fürderhin noch düsterer schauenden Palastriesen der Worte des Architekten Francesco Milizia erinnern: «Così nudo, com' è, e lasciato in rustico pare un Ercole, che si rida delle zerbinerie delle fabbriche adiacenti.»[2]) Auch ohne den Palazzetto behält die Burg Pauls II., über deren Zinnen viereinhalb Jahrhunderte dahingebraust sind, unter den schirmenden Fittichen des Kaiseraares ihre Bedeutung als eines der gewaltigsten und stolzesten Bauwerke[3]) Roms aus jenem Zeitalter, in dessen unvergänglichen Kunstschöpfungen nicht zum geringsten der Zauber beruht, welchen die ewige Stadt auf die zu ihr Wallenden ausübt.

[1]) Das Schreiben im Botschaftsarchive.

[2]) Milizia F., Roma delle belle arti del disegno 127, Bassano 1787.

[3]) «Fabrica per tutti li rispetti grande et molto magnifica, che quando fosse finita, non ve ne sarebbe uguale forse in Roma; ne resta perciò di apparire una delle maggiori machine della città.» So schildert Piero Contarini den Eindruck, welchen der Palazzo di San Marco auf ihn machte, als er im Jahre 1623 den Gesandtschaftsposten übernahm. «Informazione di quello, che può far bisogno in quest' ambasceria» in der Biblioteca Marciana in Venedig, Cod. 9607.

Die ordentlichen und außerordentlichen Gesandten Venedigs in Rom von 1564—1797.[1])

Soranzo Giacomo	1563—1565
Tiepolo Paolo	1565—1568
Suriano Michele	1568—1571
*Soranzo Giovanni	1570—1572
*Contarini Leonardo	1571—1572
Tiepolo Paolo	1571—1576
*Da Ponte Niccolò	1573
Tiepolo Antonio	1576—1578
Corraro Giovanni	1578—1581
Donato Leonardo	1581—1583
*Soranzo Giovanni	1581 -1582
Priuli Lorenzo	1583—1586
Gritti Giovanni	1586—1589
Badoero Alberto	1589—1591
*Donato Leonardo	1589
Moro Giovanni	1591—1592
*Donato Leonardo	1592
Paruta Paolo	1592—1595
Delfino Giovanni	1595—1598
Mocenigo Giovanni	1598—1602
*Venier Marco	1601
Vendramin Francesco	1602—1604
Nani Agostino	1604—1606
*Duodo Pietro	1606
Contarini Francesco	1607—1609
Mocenigo Giovanni	1609—1611
De Cavalli Marino	1611
Contarini Tommasso	1611—1614
Contarini Simon	1614—1617
Soranzo Girolamo	1617—1621
Zeno Renier	1621—1623
*Soranzo Girolamo	1623
Contarini Piero	1623—1627
Contarini Angelo	1627—1630
Pesaro Zuane	1629—1631
Contarini Alvise	1632—1635[2])
*Nani Zuane	1639—1640
*Contarini Angelo	1640—1641[3]) 1644—1645
Contarini Alvise	1645—1648
*Foscarini Pietro	1646
Giustiniani Giovanni	1648—1651
Sagredo Niccolò	1651—1656
Giustiniani Girolamo . . .	1655—1656[4])
Correr Angelo	1657—1660
*Sagredo Niccolò	1660—1661
Basadonna Piero	1661—1663
Querini Giacomo	1663—1667
Grimani Antonio	1667—1671
Morosini Michele	1671—1672
Mocenigo Pietro	1672—1675
Barbaro Antonio	1675—1678
Zeno Girolamo	1678—1679
*Lando Giovanni	1690[5])
Contarini Domenico	1690—1695[6])
Erizzo Niccolò	1699—1702
Morosini Gian Francesco . . .	1702—1706
Nani Giovanni Battista	1707
Tiepolo Lorenzo	1711—1713
Duodo Niccolò	1713—1720
*Morosini Giov. Francesco . .	1715—1716
Corner Andrea	1720—1723
Capello Pietro	1723—1727
Morosini Barbon	1727—1731
Canal Zaccaria	1731—1732[7])
Mocenigo Alvise IV.	1734—1737
Foscarini Marco	1737—1740
Venier Francesco	1740—1743
Da Lezze Andrea	1743—1747
Mocenigo Alvise IV.	1747—1750
Capello Piero Andrea	1750—1757
Correr Piero	1757—1760
*Mocenigo Alvise IV.	1760—1761
Giustinian Girolamo Ascanio . .	1761—1766
Erizzo Niccolò	1766—1771
Tiepolo Alvise	1771—1775
Renier Andrea	1775—1779
Zulian Girolamo	1779—1783
Memmo Andrea	1783—1786
Donato Piero	1786—1791
Capello Antonio	1791—1794
Pesaro Pietro	1794—1797

[1]) Verzeichnisse der Oratoren bieten Miscell. Cod. 122 des Staatsarchivs und Mss. Classe IV 253bis der Bibl. Querini Stampalia in Venedig, ebenso Albèri a. a. O. und Barozzi e Berchet, Le relazioni degli stati Europei. Dieselben sind jedoch teils unvollständig, teils ungenau. Die hier abgedruckte Liste wurde aus der Durchsicht von über 300 Aktenfaszikeln des venez. Staatsarchivs gewonnen. Die außerordentlichen Sendboten sind durch ein * gekennzeichnet. Die Jahreszahlen beziehen sich auf die Dauer des Aufenthaltes der Oratoren in Rom. Die anläßlich der Thronerhebungen der Päpste abgeordneten Obedienzgesandten (in der Regel je vier) konnten wegen Raummangel keine Aufnahme finden.

[2]) Von 1635 bis anfangs 1636 führte die Geschäfte der Sekretär Francesco Maria Rosso.

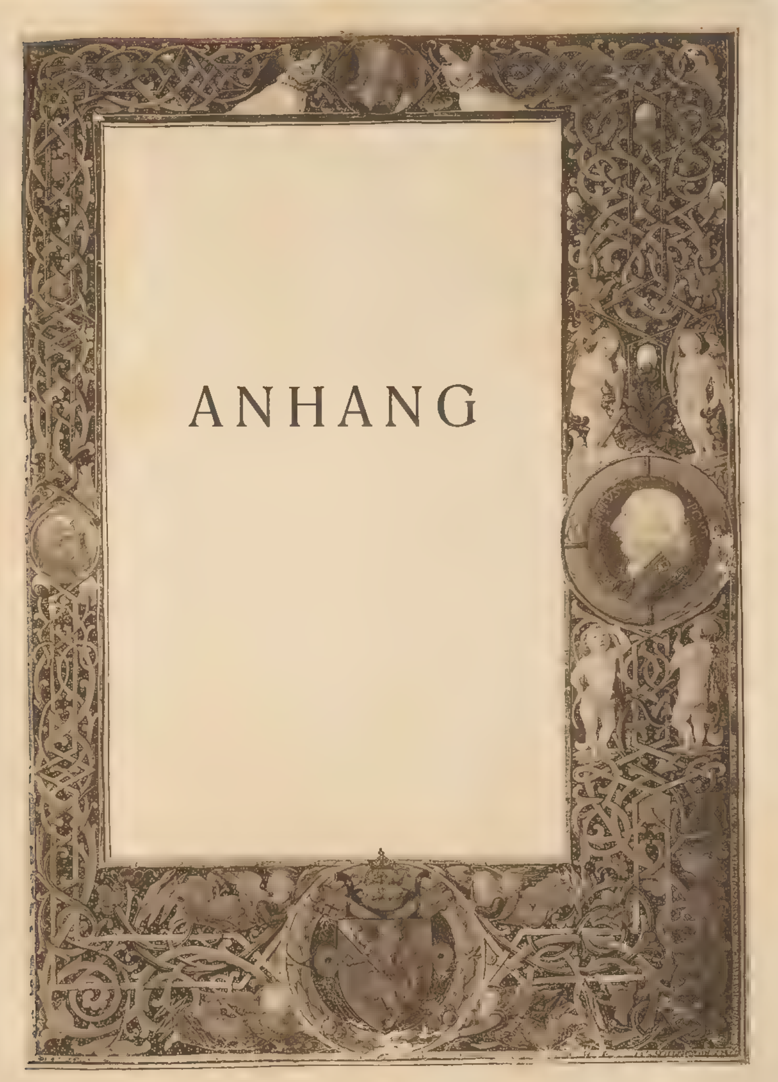
[3]) Von 1641—1643 führte die laufenden Geschäfte der Sekretär Girolamo Bon.

[4]) Die Geschäfte der Gesandtschaft besorgte von 1656—1657 der Sekretär Francesco Bianchi.

[5]) Die Interessen der Republik vertrat von 1679—1684 Kardinal Pietro Ottoboni, von 1684—1690 Giovanni Lando, der erst in letztgenanntem Jahre zum außerordentlichen Orator ernannt wurde.

[6]) Die Gesandtschaft leitete von 1695—1699 der Sekretär Martino Imberti.

[7]) Die laufenden Geschäfte führte 1732—1734 Kardinal Angelo Maria Quirini.



ANHANG

Fig. 66 Cod. Vat. lat. 1819, fol. 1.

INHALT DES ANHANGES.

I. VERZEICHNIS DER INSCHRIFTEN.

II. ZEITGENÖSSISCHE DICHTUNGEN ÜBER DEN NEUBAU.

III. AUSSCHNITTE AUS ÄLTEREN STADTPLÄNEN.

IV. ARCHITEKTONISCHE AUFNAHMEN.



Fig. 67. Vom Hauptgesimse des Palazzetto (Hofseite).

I.

VERZEICHNIS DER INSCHRIFTEN IM PALAZZO UND PALAZZETTO.

n. 1.

1455. An einer in der Ostfront (unterhalb des ersten Gurtgesimses) in die Mauerfläche eingelassenen Marmortafel; darüber das Kardinalswappen Barbo (vgl. Barvitius, Aufnahme, Sekt. I, Bl. 7).

PETRVS · BAR
BVS · VENET
VS · CARDI
NALIS · SAN
CTI · MAR
CI · HAS · AE
DES · CONDI
DIT · ANNO
CHRISTI
MCCCCLV

n. 2.

1564. In dem gegenwärtigen, an den Korridor des Hauptgeschoßes (Osttrakt) anschließenden Warteraume.

PIVS · IIII · MEDICES · PONT · MAX ·
HAS ÆDES REIP · VENETÆ
ARGVMENTVM AMORIS ET
STVDII SVI SPONTE DONAVIT
IACOBO SVPERANTIO EQ · ORAT ·
MDLXIIII

20*

n. 3.

1584 (?). Unter dem Fresko der Schenkung des Palazzo Capelli in Venedig an Sixtus V. (im Vorraume zur Sala degli affreschi, Hauptgeschoß des Osttraktes).

SENATVS · VENET · PVB : ÆRE · EMPTAS
CAPELLORVM · ÆDES · VENETIIS : SEDI
APOST · EX · REVERENTIA : SIXTO · V · P · M ·
DICAVIT · ANNO · MDLXXXIIII · (sic!)

n. 4.

1667. Über einer Türe im ersten Geschoße des Palazzetto (nordöstliches Eckzimmer).

ANTONIVS GRIMANVS ORATO
VENETVS ANNO MDCLXVII

n. 5.

1668. Am Sturze der westlichen Eingangstüre (Piazza di S. Marco) in das Oratorio della B. Vergine befand sich nach Barvitius, Bericht fol. 23, eine Inschrift des Gesandten Antonio Grimani vom Jahre 1668 und dessen Wappen.

n. 6.

1671. Über dem als Brunnentrog verwendeten antiken Sarkophag (CIL. VI, 16.693) in der Eingangshalle des Osttraktes.

ANTONIVS GRIMANVS EQVES ORATOR
VENETVS
MDCLXXI

n. 7.

1671. Am Sturze einer vermauerten Türe, die einst vom Korridore des Hauptgeschoßes (Osttrakt) in den Vorraum zur Sala degli affreschi führte; anläßlich einer im Sommer 1907 vorgenommenen Renovierung wieder zum Vorschein gekommen.

ANTONIVS GRIMANVS EQ ORATOR VEN MDCLXXI

n. 8.

1677. Am Sturze der östlichen Eingangstüre (Piazza di Venezia) in das Oratorio della B. Vergine befand sich nach Barvitius, Bericht fol. 23, eine Inschrift des Gesandten Antonio Barbaro vom Jahre 1677.

n. 9.

1700. In der Lünette oberhalb der in n. 7 erwähnten vermauerten Türe; gleich dem darüber befindlichen, von zwei gekrönten Löwen gehaltenen Erizzo-Wappen al fresco gemalt.

NICOLAVS ERIZZO EQ · ORATOR VEN ·
ANNO IVB · MDCC ·

n. 10.

1711. An einer unterhalb des Canali-Wappens und der Inschrift n. 18 eingemauerten Tafel (gegenüber dem gegenwärtigen Warteraume).

LAVRENTIVS THEVPOLVS EQVES ORATOR
VENETVS ANNO MDCCXI

n. 11.

1712. In dem an der nordöstlichen Ecke des Palazzo befindlichen ebenerdigen Raume (oberhalb der von der Piazza di Venezia hereinführenden Eingangstüre).

LAVRENTIVS THEVPOLVS EQVES ET DIVI
MARCI PROCVRATOR ORATOR STABVLVM
AQVÆ DVCTV RESTAVRAVIT ET PERICVLA
A FVNDAMENTIS AVERTIT ANNO MDCCXII

n. 12.

1712. An einem ovalen Gewölbeschlußsteine, das Tiepolo-Wappen umschließend (in der Achse der dritten Arkade der oberen Halle, nördlicher Arm).

LAVRENTIVS THEVPOLVS EQVES PROCVRATOR
DIVI MARCI ORATOR VENETVS ANNO MDCCXII·

n. 13.

1715. An einem Gurtbogen im Korridore des Osttraktes (Hauptgeschoß), al fresco gemalt. Barvitius, Bericht fol. 30, ergänzte in der dritten Zeile: IN · SVVM · ET · (SVCCESSORVM).

NICOL · DVODO
CO · ET · ÆQ · ORA · VEN ·
VETVSTATIS · INIVRIAM · SVCCESSORVM
COM̄ODVM · PVPLICVMQ · ORNAMENTVM
REPARAVIT · A · MDCCXV ·

n. 14.

1715. In demselben Korridore (der vorhergehenden Inschrift gegenüber) zu beiden Seiten des Duodo-Wappens, ebenfalls al fresco gemalt.

NIC · DVODO · EQ · — ORAT · VENE · A · MDCCXV

n. 15.

1715. An einer Türe des erwähnten Korridores in der breiteren Faszie des Türsturzes.

NICOLAVS DVODO EQVES ORATOR VENE · A · MDCCXV

n. 16.

1715. An einer Marmortafel «in einer nun [1858] entfernten Wand des oberen Stockwerkes der Ostseite» (Barvitius, Bericht fol. 29v); das Original hierzu nicht mehr auffindbar.

INVTILE
IN · AVLICORVM
VTILITATEM · CONVERTIT
NICOLAVS · DVODO
CO · ET · EQVES
ORATOR · VENETVS
MDCCXV

n. 17.

1730. An dem Brunnen im Hofe des Palazzo (Pilaja-Petroschi J.; vgl. Fig. 25).

BARBONVS MAVROCENVS ORATOR
EQVES ET PROCVRATOR D. MARCI
AQVAM CVIVS INOPIA
PALATII HVIVS MOLES
ET VICINAE AEDES LABORABANT
PRIMVM ALEXANDRI VIII.
DEINDE BENEDICTI XIII.
MVNIFICENTIAE DEBITAM
EX TRIVIO DVCTV DERIVAVIT
AC FONTEM EXSTRVXIT
AN · DOM · MDCCXXX

n. 18.

1731. An einem Fensterpfeiler des erwähnten Korridores (gegenüber dem gegenwärtigen Warteraume, vgl. n. 10); gleich dem darüber befindlichen Canali-Wappen al fresco gemalt.

ZACHARIAS · CANALIVS · EQVES
OLIM · APVD · REGES · PHILIPPVM · V · HISPANIARVM · CATHOLICVM
AC · LVDOVICVM · XV · GALLIARVM · CHRISTIANISSIMVM
POSTREMO · APVD · CLEMENTEM · XII · PONT · MAX
PRO · REPVB · VENETA · ORATOR
INTERIOREM · HANC · MARCIANARVM · AEDIVM · PARTEM · PRIMVS · HABITAVIT
EA · QVE · INSTAVRATA · ET · ORNATA
SVAE · AC · SVCCESSORVM · DIGNITATI · COMMODITATIQVE · CONSVLVIT
ANNO · SAL · MDCCXXXI

n. 19.

1733. An der Nordmauer des südlichen Turmunterbaues (Pilaja-Petroschi E).

PAVLO · II · BARBO · VENETO
QVOD · ÆDES · SANCTI · MARCI

HVIVS · TITVLI · CARDINALIS · CONSTRVXERIT
PONTIFEX · MAXIMVS · AMPLIFICAVERIT
QVODQVE · INSIGNI · EA · MAGNIFICENTIA
PATRIÆ · SVÆ · DIGNITATI · PROSPEXERIT
CVI · SCILICET · OB · PRÆCLARA · IN · SEDEM · MERITA
A · PIO · IV · P · M · POST · SÆCVLVM · DONATÆ · FVERINT
ANG · MAR · TIT · S · MARCI · CARDIN · QVIRINVS
PONI · CVRAVIT · AN · DOM · MDCCXXXIII ·

n. 20.

1733. An der Hofseite des Nordtraktes, symmetrisch zur vorhergehenden Inschrift angeordnet (Pilaja-Petroschi F).

MARCO · CARDINALI · BARBO · PAVLI · II · PATRVELI
QVOD · ÆDES · SANCTI · MARCI · TITVLI · SVI
NOVIS · OPERIBVS · AVXERIT
QVODQVE · EAS · ET · DOMICIL[IVM] · AMPLITVDINI
ET · PRÆSIDIO · VRBIS · OPPORTVNAS
SVÆQVE · TANDEM · PATRIÆ · CESSVRAS
MAGNA · SED · INIQVA · PACTIONE · DIMITTERE
SANCTO · ET · INVICTO · ANIMO · ABNVERIT
ANG · MAR · TIT · S · MARCI · CARDIN · QVIRINVS
PONI · CVRAVIT · AN · DOM · MDCCXXXIII ·

n. 21.

(1733). «Sopra la porta del casino, che per lungo corridore guida alle loggie del S^r. Ambassadore e di la a Araceli» (Pilaja-Petroschi C, jedoch ungenau wiedergegeben).

TITVLARIVM
VSVI · A · MAR ·
CARD · QVIRINVS
HYBERNAM · MANSIO
NEM · AMBVLACRA · BI
NA · AMOENVM · HVNC
SECESSVM · AD
APTAVIT

n. 22.

(1733). «Sopra la porta della gran camera dipinta, che finisce la fuga delle stanze nobili del S^r. Card. Titolare» (Pilaja-Petroschi D).

VENETORVM
SACROS FASTOS
INTVS DESCRIPSIT
A · M · CARD · QVIRINVS
OBSEQVII ET AMORIS
ERGA PATRIAM
MONVMENTVM

n. 23.

1733. Über dem mittleren Bogenfelde der westlichen Abschlußwand des Hofes (in einer mit den drei Lilien des Quirini-Wappens geschmückten Umrahmung; vgl. Pilaja-Petroschi A).

AREÆ · HVIVS · PARIETES
VETVSTATIS · INIVRIA
RVDES · AC · SQVALLENTES
ANG · MAR · TIT · S · MARCI
CARDIN · QVIRINVS
SERENISS · REIP
AVTORITATE · ET · ÆRE
REPARAVIT · ORNAVITQVE
AN · CHR · MDCCXXXIII

n. 24.

1733. «Sopra la porta, che per scala segreta da l'ingresso confidente alle stanze domestiche del S^{r}. Card. Titolare» (Pilaja-Petroschi G).

QVAM SPECIEM ET POMPAM MODO PRAEFERT VNDIQVE ROMA
FAVSTO CLEMENTIS LAETA SVB IMPERIO
MILLE DOMVS ET TEMPLA DOCENT LAXATAQVE MONSTRAT
VATICANA SVO BIBLIOTHECA SINV
PAR ITAQVE ET VETERI POSITO SQVALLORE NITERENT
AEDES QVAS PAVLVS STRVXIT ET INCOLVIT

Zu beiden Seiten dieses Mittelfeldes:

ANG · MAR ·
TIT · S · MARCI
CARDIN ·
QVIRINVS

S · R · E ·
BIBLIOTHEC ·
ANNO
MDCCXXXIII

n. 25.

(1733). «Sopra il leone situato sulla porta, che conduce alla Piazza volgarmente detta di Madonna Lucrezia» (Pilaja-Petroschi H).

AREAE FACIE IAM EXPOLITA
OPERIS CORONIDEM
VENETVM ADPOSVIT INSIGNE
ANG · MAR · CARDIN · QVIRINVS

n. 26.

1734. Am Sockel der Statue des h. Pietro Orseolo in der Mittelnische der westlichen Abschlußwand des Hofes (vgl. Pilaja-Petroschi B).

SANCTO · PETRO · URSEOLO
INCLYTO · PRIMUM · VENETIARUM · DUCI

DEINDE · BENEDICTINO · INTER · CUXANENSES · MONACHO
POST · CONFIRMATAM · APOSTOLICÆ · SEDIS · SUFFRAGIO
QUIN · URBI · ET · ORBI · PROPOSITAM
QUAM · BEATO · VIRO · VIRTUTIBUS · ET · MIRACULIS · CLARO
RITE · ÆTAS · PRISCA · DETULERAT · VENERATIONEM
STATUAM · HANC · RESP · VEN · AN · DOM · MDCCXXXIIII
IN · ÆDIUM · SUARUM · CONSPECTU · PONENDAM · CURAVIT
UT · IN · PRINCIPIS · SIMULACRO · CIVIUM · OCULIS · PATEAT
COELITUS · DATUM · REIP · PERPETUITATI · PRÆSIDIUM

n. 27.

1738. An der östlichen Abschlußwand des Korridores im Obergeschoße der Vorhalle von S. Marco.

MARCVS · FVSCARENVS · EQVES
VENETAE · REIPVBLICAE · ORATOR
RVDI · LACVNARI · VETVSTATE · CORRVPTO · MAGNIFICENTIVS · RESTITVTO
CAETERAS · AEDIVM · PARTES · IN · ELEGANTIOREM · FORMAM · ORDINEMQVE
REDEGIT
CONTRACTIS · AD · COELI · INIVRIAS · ARCENDAS · IMMANIBVS · ARCVVM · SPATIIS
FENESTRAS · VITRIS · MVNITAS · APTAVIT · ACCESSVMQVE · AD · SACRA · AVDIENDA
COMODIOREM · REDDIDIT
PATEFACTO · OCCIDENTALI · PORTICVS · LATERE · TEMPLVM · LVCE · AVXIT
PROPHANOQVE · VSV · OMNI · INTERDICTO · LOCI · SANCTITATI · CONSVLVIT
EVNDEMQVE · ANTEA · VNICVIQVE · PATENTEM · SIBI · AC · SVCCESSORIBVS
VTENDVM · PARAVIT
ANNO · SALVTIS · MDCCXXXIII · SENATV · ANNVENTE

n. 28.

1747. An einer Türe im zweiten Geschoße des Palazzetto (östlicher Flügel) unterhalb des Mocenigo-Wappens.

ALOYSIUS · MOCENIGO · IV · EQUES ·
REIP · VENETÆ · AD · BENEDICTUM · XIV · PONT · MAX · LEGATUS ·
ANNO · SAL · MDCCXLVII ·

n. 29.

1866. An einem Gurtbogenpfeiler der oberen Halle des Palazzo zur Erinnerung an die Freilegung der Arkaden des östlichen Flügels.

ALEXANDER HVBNER EQVES ORATOR AVSTR ·
ATRII SVPERIORIS PORTICVM
AB OPERIBVS ADSTRVCTIS VINDICATAM
IN PRISTINAM FORMAM
RESTITVIT
AN · MDCCCLXVI

II.

ZEITGENÖSSISCHE DICHTUNGEN ÜBER DEN NEUBAU.

1) Gedicht des Porcello de' Pandoni (cod. Vat. lat. 1670, fol. 120).

«Describit admirabile palatium Divi Pauli pontificis max. inceptum tempore cardinalatus:

Haec loca jam pridem consumpta aetate, ruinis
Proxima, dejecit primum, moxque alta locavit
Atria, cardinei redimitum honore galeri
Patritius Veneto Petrus cognomine Balbo.
Sed postquam accessit divino afflatus amore
Pontificalis honor, spatiis et finibus auctis
Quae miranda vides et digna palatia coelo
Marmore de pario et vivis decorata figuris
Ac passim variis inter contexta columnis,
Haec sunt pontificis Pauli monumenta secundi.»

Müntz, der diese Verse zum ersten Male publiziert hat (Les arts à la cour des Papes II 54), wies hierbei auf die analoge Metrik in den christlichen Inschriften des Mittelalters hin. Porcello de' Pandoni wäre von den metrischen Inschriften in den Apsiden einzelner stadtrömischer Basiliken angeregt worden, wie dies vor allem aus dem Wortlaute der letzten Zeile hervorgehe, die an die Bronzeinschrift von St. Peter erinnere: Sunt haec Eugenii monimenta illustria quarti.

2) «Oratio Urnae invectae ad Sanctum Marcum ex aede beatae Agnetis ad Illustrissimum Principem Sigismundum Malatestam» (cod. Vat. lat. 9022, fol. 277—280):

Fol. 279. «Hic domus insurgit sublimis condita, quando
Cardineo summus fulsit honore pater.
Hortus inest juxta, paries quem circuit altus,
Quique decet fidei te, pater alme, caput.
Fundamenta jacent, quae scandere summa videntur
Regna Deum, solium Pontificale novum.
Millia diversos Ligurum subitura labores
Per scalas miseri pondera magna ferunt:
Innumeras alii fodiunt sculpuntque columnas,
Substenent humeris tecta levanda suis.»

Diese anläßlich des am 14. August 1467 erfolgten Transportes des Costanza-Sarkophages entstandenen Verse waren dem Sigismondo Malatesta († 9. Oktober 1468) dediziert. Die obigen, auf den Bau des Pal. di S. Marco bezüglichen Zeilen entstammen der einzigen, in cod. Vat. lat. 9022, fol. 277—280 erhaltenen Abschrift des Gedichtes, die «ex cod. ms. saec. XV. Venetiis apud Petrum Contarenum Equitem ac divi Marci Procuratorem asservato» erfolgt war (vgl. Müntz, Mélanges G. B. de Rossi 138 ff.).

3) Arch. Vat. arm. XXXIX, t. X, fol. 83ᵛ:

«Patritius Veneta Paulus de gente secundus
Barbo genus magni princeps vicerector Olympi
Hec patribus monumenta dedit decora alta . . . . .[1])
Marmoribus templum Marci reparavit et arte
Et posuit latis miranda palatia muris
Cesareae quales fuerant sub collibus aedes
Hinc hortos dryadumque domos et amena vireta
Porticibus circum et niveis lustrata columnis.»

Metrische Inschrift, zum ersten Male von Pastor, Gesch. d. Päpste II² 696, n. 74 veröffentlicht.

4) «In frontispizio hortorum divi Marci»:

«Pontificis haec sunt Pauli monumenta secundi
Qui Venetus patria, sanguine Barbo fuit.
Ille sibi posuit aequanda palatia coelo
Et patribus quorum terna corona nitet.
Hic Marci vario reparavit marmore templum
Et texit plumbo cretea tecta prius.
Addidit et miris sublimes moenibus hortos,
Quorum porticibus aurea summa micant.
Ut relevare animum, durasque repellere curas
Posset, et audiret vota precesque virum.»

Marini, Degli archiatri Pontifici, Roma 1784, II 199, hat diese Verse zuerst publiziert, ohne jedoch ihren Fundort («in un codice dell'Archivio Vaticano») genauer anzugeben (vgl. Müntz, Les arts à la cour des Papes II 54 n. 2 und Stevenson, Mél. d'archéol. 1888 455 n. 3).

5) Die folgenden Verse «in laquearibus Templi» in Petri Sabini Syll. Inscr. Christ. (cod. Marc. fol. 300ᵛ; de Rossi, Inscr. Christ. II 439 n. 130; Armellini, Chiese di Roma² 460), vermutlich von demselben Autor wie n. 4 (s. Stevenson l. c.), bezogen sich lediglich auf S. Marco:

«Haec delubra pater posuit tibi Marce vetustas
Sed venetus regnat dum Paulus papa secundus
Qui fuerat roseo Marci decoratus honore
Arte nova et templum et facies mutata locorum
Et de fictilibus nunc plumbea tecta refulgent.»

[1]) Unleserliches Wort; nach Pastor l. c. vielleicht an «reformans» zu denken.

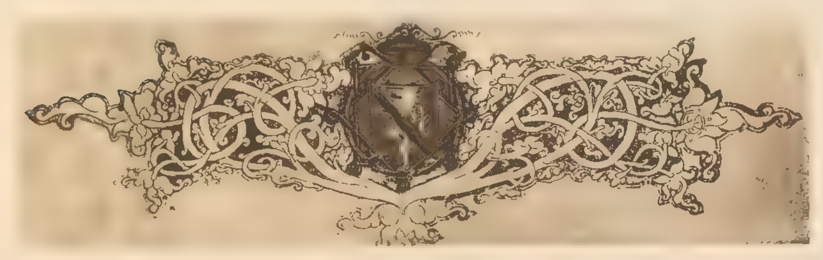


Fig. 68. Schlußleiste aus einer für Kardinal Pietro Barbo angefertigten Handschrift (cod. Vat. lat. 2094).

III.

AUSSCHNITTE AUS ÄLTEREN STADTPLÄNEN.



Fig. 69. Palazzo, Palazzetto und Basilica di S. Marco um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

Nach dem in Holzschnitt ausgeführten Stadtplan des Leonardo Bufalini vom Jahre 1551.

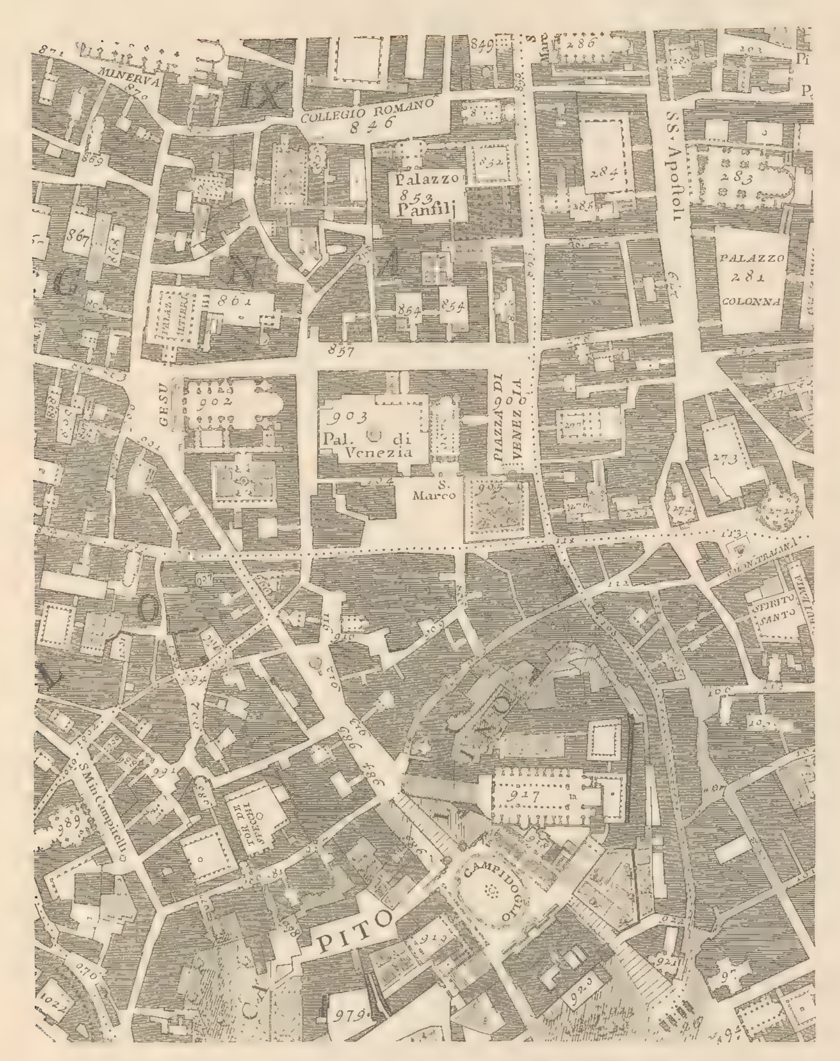


Fig. 70. Der Palazzo di Venezia und seine Umgebung um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Die punktierten Linien geben die Grenzen der einzelnen Rioni an.

Ausschnitt aus Giambattista Nollis Pianta di Roma (1748).

ERLÄUTERUNGEN ZU DEM AUSSCHNITTE AUS GIAMBATTISTA NOLLIS STADTPLAN VOM JAHRE 1748

(Maßstab ca. 1 : 3000).

Rione I (Monti).

94 *Ch. di S. Adriano D. C.*
96 *Arco di Settimio Severo*
97 *Ch. de' SS. Martina e Luca*
101 *Strada Cremona e Marmorella*
102 *Strada delle Chiavi d' Oro*
104 *Vicolo de' Carbonari*
105 *Palazzino Conti*
106 *Ch. paroc. di S. Lorenzo a' Monti*
107 *Strada di Testa Spaccata*
108 *Strada di Marforio*
109 *Palazzino Carandini*
110 *Palazzino Mantica con sepolcro di Cajo Publicio*
111 *Luogo della Ripresa de' Barbari*
112 *Piazza di Macel de' Corvi*
113 *Piazza e Colonna Trajana*
114 *Ch. dello Spirito Santo e Monast. di Canonichesse Lateranensi*
115 *Ch. di S. Eufemia e Conservatorio di Zitelle*

Rione II (Trevi).

268 *Vicolo de' Colonnesi*
269 *Pal. Cigolini*
270 *Pal. Scarlatti*
272 *Ch. e Confr. del Nome di Maria.*
273 *Pal. Bonelli*
274 *Ch. di S. Maria di Loreto*
275 *Spedale dell' università de' Fornari*
276 *Pal. Parracciani*
277 *Pal. Bolognetti*
278 *Ch. di S. Romualdo e Ospizio de' Camaldolesi*
279 *Pal. Altemps-Isimbardi*
280 *Vicolo del Piombo*
281 *Pal. e Giardino Colonna*
283 *Ch. paroc. de' SS. XII Apostoli T. C.*
284 *Pal. Odescalco*
285 *Pal. dell' Accademia di Francia*
286 *Ch. paroc. di S. Marcello T. C.*
289 *Pal. Muti-Papazzuri*
292 *Pal. Muti-Papazzuri*

Rione IX (Pigna).

845 *Strada di Piè di Marmo*
846 *Piazza del Collegio Romano*
849 *Pal. de' Carolis*
850 *Fontana del Facchino*
851 *Ch. Colleg. e paroc. di S. Maria in Via Lata D. C.*
852 *Pal. Panfili*
853 *Pal. Panfili*
854 *Pal. Panfili*
855 *Pal. Verospi*
856 *Pal. d' Aste*
857 *Pal. Gottifredi*
858 *Vicolo della Gatta*
859 *Ch. di S. Marta*
860 *Ch. paroc. di S. Stefano del Cacco*
861 *Pal. Altieri*
862 *Pal. Inganni*
863 *Pal. Colonna*
864 *Scuola delle Mastre Pie*
867 *Pal. Marescotti*
868 *Pal. Cesi*
869 *Ch. di S. Giovanni della Pigna*
870 *Pal. Nunez*
871 *Pal. Fonseca*
894 *Pal. Ginnasi*
895 *Collegio Ginnasi*
896 *Via Celsa*
897 *Pal. Montemarte*
898 *Pal. della Comp. del Salvatore ad Sancta Sanctorum*
899 *Pal. Viscardi*
900 *Pal. Petroni*
901 *Pal. Petroni*
902 *Ch. del Gesù e Casa Professa de' Gesuiti*
903 *Pal. di Venezia*
904 *Vicolo di Madonna Lucrezia*
905 *Cap. della B. V. presso S. Marco*
906 *Piazza di Venezia*
907 *Ch. Colleg. e paroc. di S. Marco T. C.*

Rione X (Campitelli).

908 *Orat. e Confr. di S. Gregorio Taumaturgo*
909 *Pal. Circi*
910 *Ch. paroc. di S. Venanzo de' Camerinesi*
911 *Pal. Muti-Bussi*
912 *Pal. Silvestri*
913 *Pal. Gamberucci*
914 *Ch. della B. Rita de' Casciani*
915 *Vicolo della Pedacchia*
916 *Pal. dell' Eredità di Pietro da Cortona*

917 Ch. di S. Maria d' Araceli T. C. e Conv. de' Min. Osservanti
918 Pal. del Museo Capitolino
919 Pal. detto dei Conservatori
920 Residenza del Senatore con Torre e Carceri annesse
921 Ch. di S. Giuseppe de' Falegnami e della Carcere di S. Pietro
922 Orat. di S. Giuseppe de' Falegnami
923 Colonne del Tempio di Giove Tonante
975 Ch. di S. Maria in Vinci de' Saponari
976 Piazza della Catena e Strada de' Sugarari
977 Orat. di S. Andrea in Vinci
978 Rocca Tarpea
979 Pal. Caffarelli
980 Strada e Torre de' Specchi
981 Ch. e Confr. di SS. Orsola e Catarina
982 Ospiz. de' Cisterciensi delle tre fontane
983 Ospiz. de' Geronimini di S. Alessio
984 Pal. Massimi
985 Pal. Ruspoli
986 Ch. paroc. di S. Francesca Rom. e Monast. di Oblate dette di Tor de' Specchi
987 Pal. Capizucchi
988 Pal. Altieri
989 Ch. paroc. di S. Maria in Portico d[a] di Campitelli D. C. e Casa de' Chierici Regolari della Madre di Dio
990 Pal. Cavalletti
991 Piazza Capizucchi
992 Pal. Cardelli
993 Pal. Maccarani
994 Piazza Margana
995 Pal. Astalli

Rione XI (S. Angelo).

996 Pal. della Congr. de' Nobili al Gesù
997 Pal. Mattei di Paganica
998 Strada delle Botteghe oscure
999 Ch. del Salvatore e S. Stanislao e Ospiz. de' Polacchi
1000 Vicolo de' Polacchi
1001 Pal. Altieri
1002 Pal. Patrizi
1018 Piazza Serlupi
1019 Pal. Serlupi
1022 Pal. Orsini già Teatro di Marcello



Fig. 71. Bleiplatte vom Dache der Basilica di S. Marco mit dem Wappen Pauls II.
Ausschnitt aus einer im Kapitelarchiv aufbewahrten Originalplatte
(ca. 1/3 der nat. Größe).

IV.

ARCHITEKTONISCHE AUFNAHMEN.

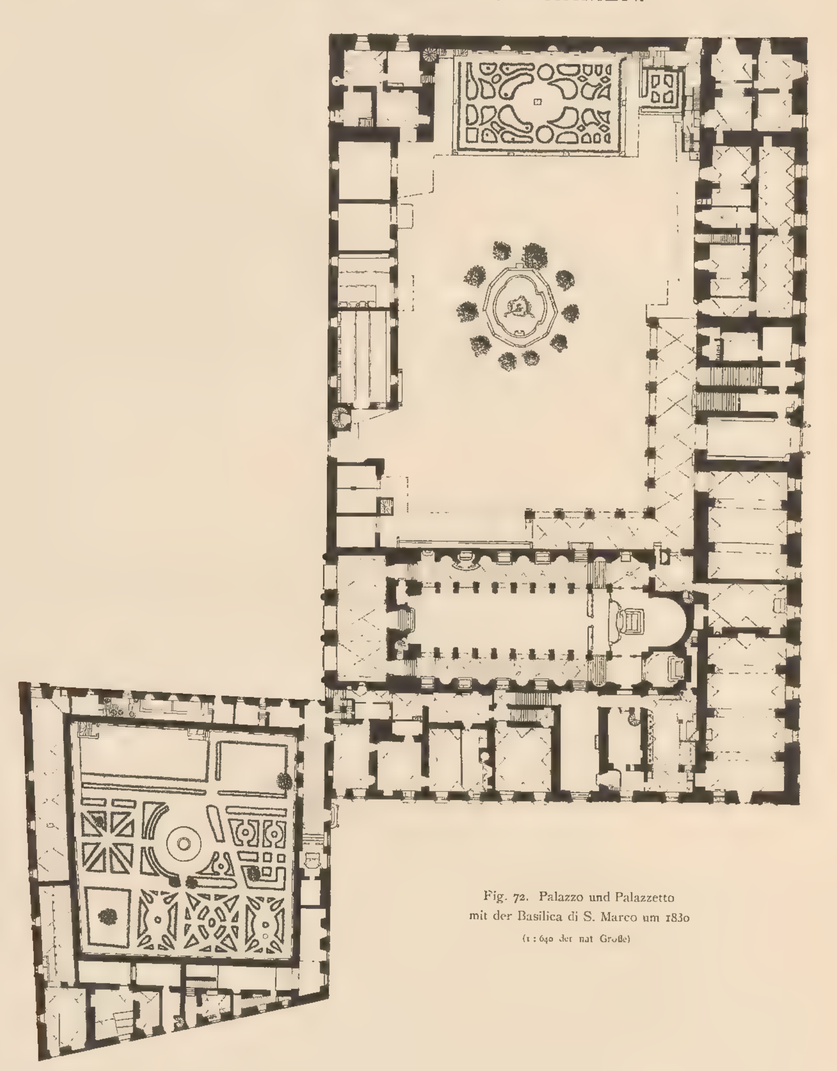


Fig. 72. Palazzo und Palazzetto
mit der Basilica di S. Marco um 1830
(1 : 640 der nat Große)

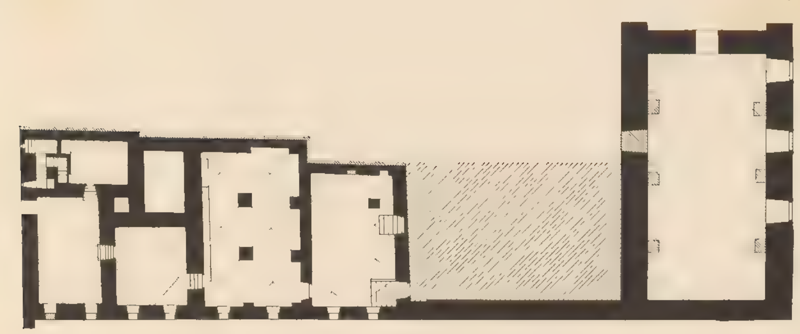


Fig 73. Souterrain (links die Kellerräume der ersten Bauperiode von 1455).

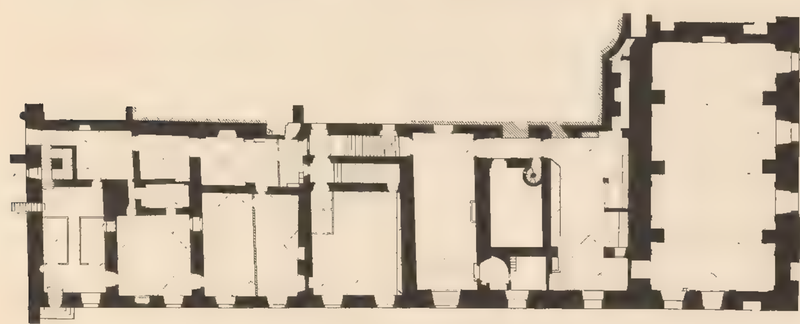


Fig 74. Parterre (resp Halbgeschoß)

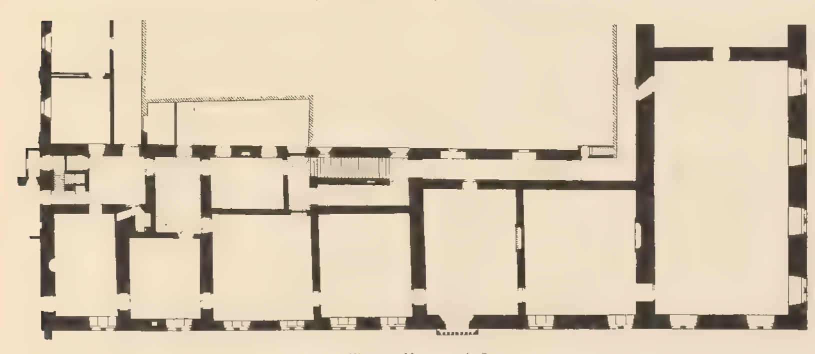


Fig. 75 Hauptgeschoß

Grundrisse des Osttraktes des Palazzo (Fig. 73—75

1 : 385 der nat. Größe)

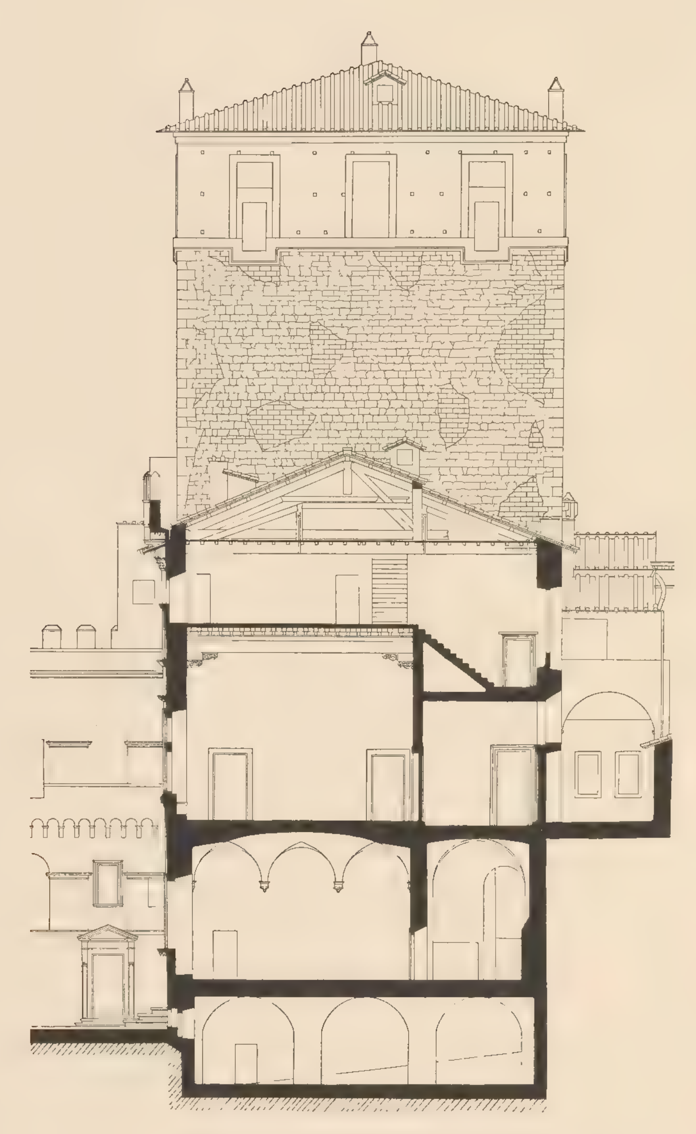


Fig 76. Querschnitt durch den Osttrakt, geführt durch die Sala degli affreschi in der 4. Fensterachse; dahinter Aufriß der Nordseite des großen Turmes in seinem ursprünglichen Zustande vor der Restauration durch Barvitius

1 180 der nat. Größe).

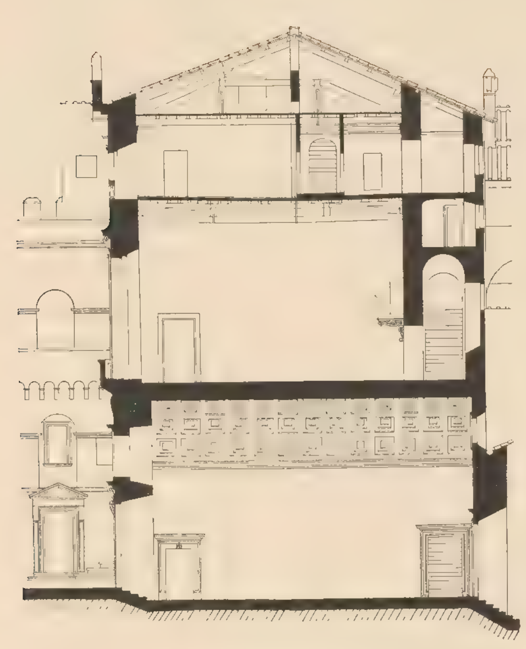


Fig. 77. Querschnitt durch den Osttrakt, geführt in der Achse der Eingangshalle; rechts unten die in das rechte Seitenschiff der Basilika hinabführenden Stufen
(1 : 185 der nat. Größe)

Abgesehen von dem im Hochbaudepartement des k. u. k. Ministeriums des Äußern befindlichen Plane aus dem Jahre 1671 und der ebenda aufbewahrten, von A. V. Barvitius in den Jahren 1856—1858 durchgeführten Gesamtaufnahme standen für die baugeschichtliche Untersuchung noch eine Reihe von Plänen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Gebote, die jedoch nur insoferne von Interesse waren, als sie über die mannigfache Verwendung Aufschluß gaben, die einzelne Räume im Laufe der Zeit erfuhren. So hat der große ebenerdige Raum an der Nordostecke des Palazzo (gegenwärtig als Möbelmagazin vermietet) im bunten Wechsel als «Stalla di S^{a}. Ecc^{za}.» [des venezianischen Gesandten], als «scuderia», als Tischlerwerkstätte u. a. gedient. Eine ziemlich genaue, vom 15. Mai 1807 datierte Aufnahme aller ebenerdigen Räume hat den «pub^{co} $Arch^{to}$ Ing^{re} del Regno Italico Giuseppe Nadi» zum Verfasser. Ein wesentlich besserer Gesamtgrundriß (Erdgeschoß) wird im römischen Botschaftsarchive aufbewahrt (Fig. 72); er ist mit «P. Bonelli misurò e disegnò» signiert und dürfte ebenso wie ein vierter Plan im erwähnten Hochbaudepartement zwei Jahrzehnte später angefertigt worden sein. Zeitlich zunächst folgte die Aufnahme des französischen Architekten Paul Letarouilly, die dieser im ersten Bande seiner «Édifices de Rome moderne» (Paris 1840) publiziert hat und deren hauptsächlichster Wert in den Detailaufnahmen (pl. 75—77) besteht. Im Jahre 1847 fertigte dann der «Pensionato Austriaco Ingegnere Bart. Franzini» zwei große Grundrißblätter an, die ebenfalls im genannten Botschaftsarchive aufbewahrt werden. Aber auch diese wie die

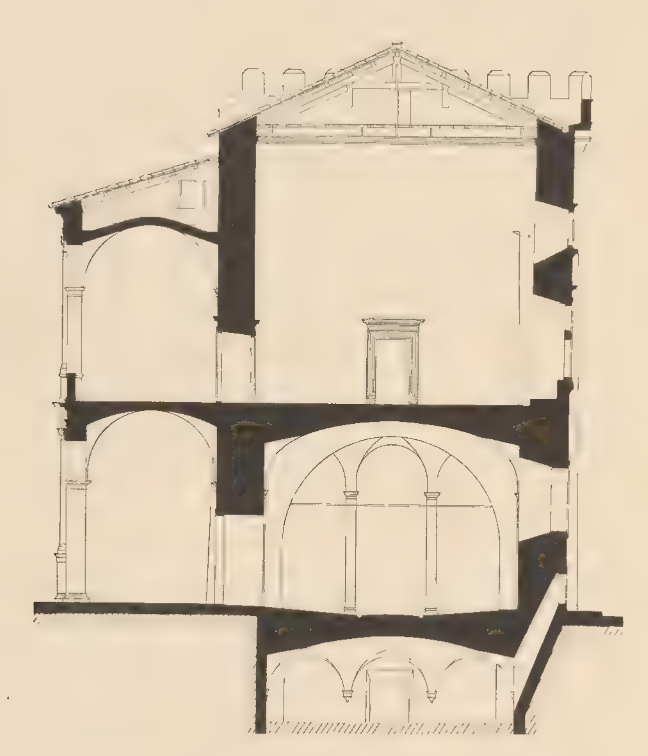


Fig. 78. Querschnitt durch den Nordtrakt und den anstoßenden Arkadenflügel.
Durch herabhängende Lote ist die Ausweichung der Nordwand gegen die Via del Plebiscito gekennzeichnet (1 : 185 der nat. Größe).

früheren Arbeiten verschwinden gegenüber der großen Gesamtaufnahme, die Architekt A. V. Barvitius in den Jahren 1856—1858 mit erstaunlichem Fleiße ausgeführt hat. Es kann auch an dieser Stelle nur nochmals betont werden, wie sehr ihm die genaue Untersuchung des Mauerwerkes zu danken ist, die er im Hauptgebäude wie im Palazzetto mit seltener Gewissenhaftigkeit durchgeführt hat und deren wertvolles Ergebnis er in seinen Plänen durch helle und dunkle Lavierung der Mauerflächen auszudrücken suchte. Wenn es natürlich nicht möglich war, auf jede einzelne Bauperiode Rücksicht zu nehmen, so konnte Barvitius speziell an den Plänen des Palazzetto alle seit Paul III. bis zum Jahre 1856 erfolgten Um- und Zubauten auf diese Weise kennzeichnen. Infolge des Umstandes aber, daß diese Zeichnungen äußerst dünn ausgezogen, die verschiedenen Farben, mit denen die Mauerflächen angelegt, im Laufe der Zeit vollständig verblaßt sind, war eine phototypische Reproduktion dieser Blätter ausgeschlossen; es mußten daher von den Originalzeichnungen zu den Fig. 73—84 zuerst Bausen angefertigt werden, um ihre Wiedergabe auf zinkographischem Wege zu ermöglichen.



Fig. 79 Palazzetto. Grundriß des Erdgeschoßes; rechts das langgestreckte Oratorio della B. Vergine mit seinem Sakristeiraume, inmitten des Hofes der Fundamentring der Zisterne.

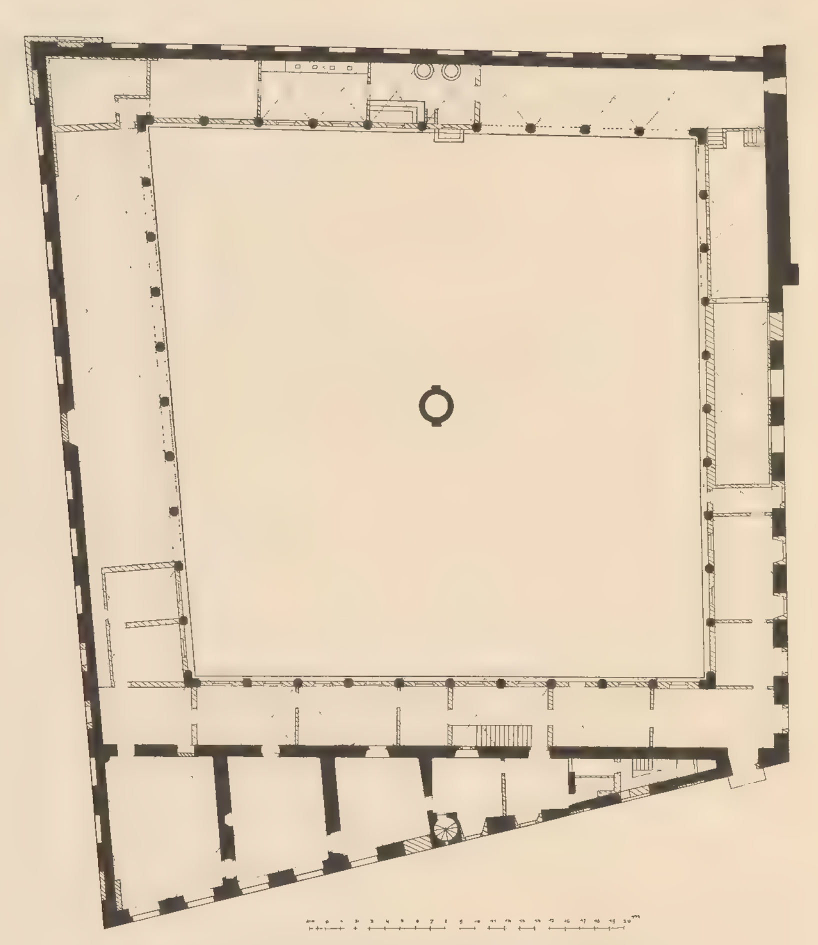


Fig. 80. Palazzetto. Grundriß des ersten Geschoßes; inmitten der Hoffläche die Zisterne

Die schraffierten Mauerflächen geben sämtliche seit Paul III. bis in das Jahr 1856 erfolgten Ein- und Zubauten an

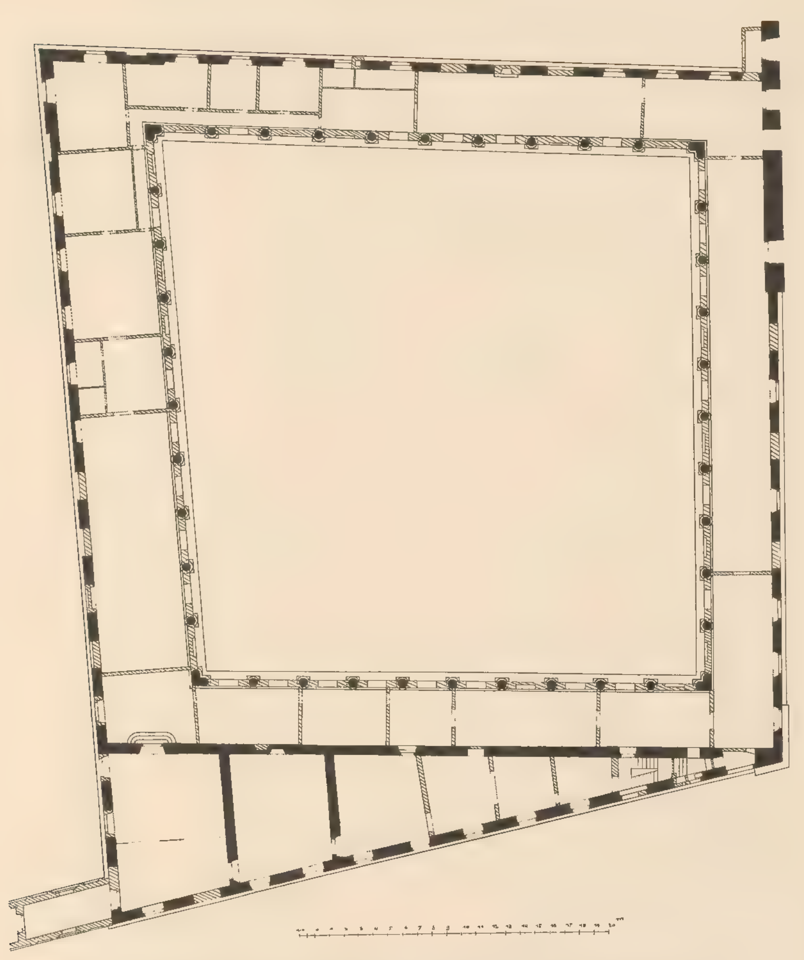


Fig. 81. Palazzetto. Grundriß des zweiten Geschoßes; links der Beginn des Korridores nach Aracoeli.
Sämtliche seit Paul III. bis zum Jahre 1856 erfolgten Ein- und Zubauten sind durch Schraffierung gekennzeichnet.

Graphische Darstellung der drei Bauperioden des Palazzetto nach A. V. Barvitius

(dargestellt an einem durch den Südtrakt geführten Querschnitt im Maßstabe 1:150 der nat. Größe).

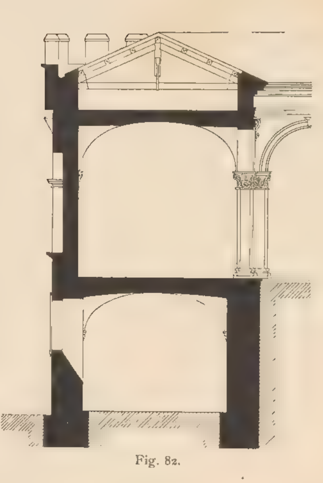


Fig. 82.

Fig. 82. Bau des ebenerdigen und des ersten Geschoßes unter Paul II

Fig. 83. Aufbau des zweiten Geschoßes durch Kardinal Marco Barbo.

Fig. 84. Auswechslung der hölzernen Deckenkonstruktion im zweiten Geschoße durch ein durchlaufendes Tonnengewölbe unter Paul III.

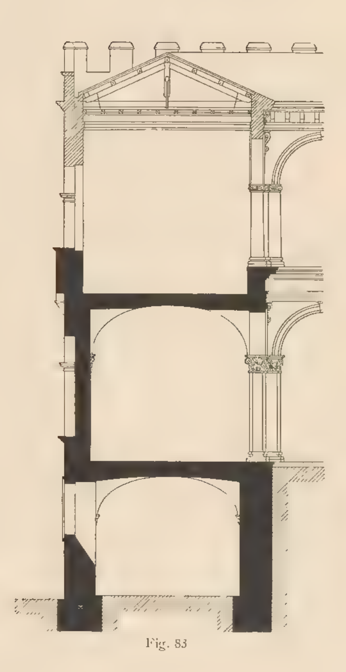


Fig. 83

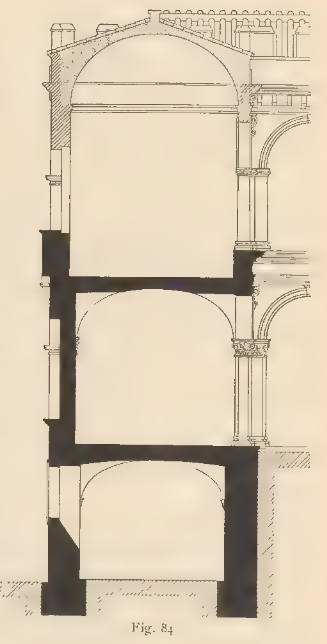
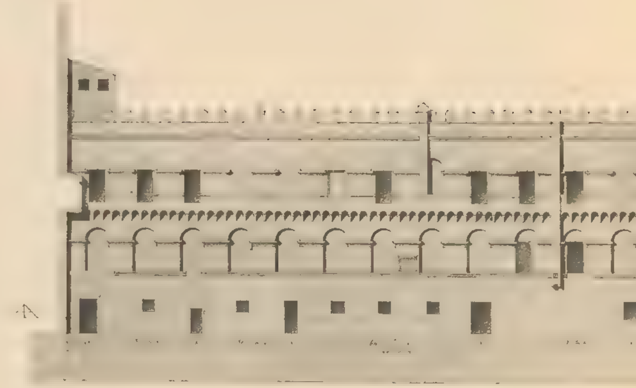


Fig. 84



Vorhalle von San Marco.

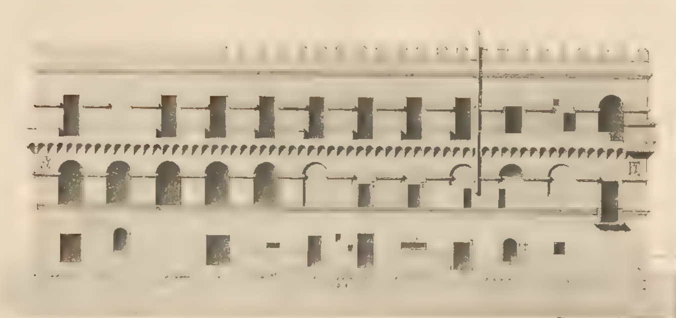


Westfront des Palazzetto (gegen die Piazza di S. Marco).

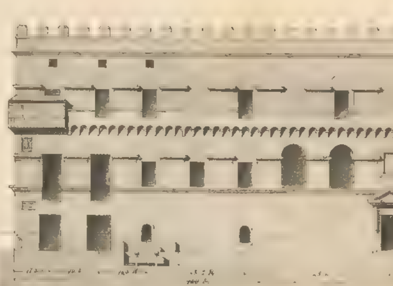


Querschnitt durch den Palazzetto mit Aufriß der südlichen Arkaden.

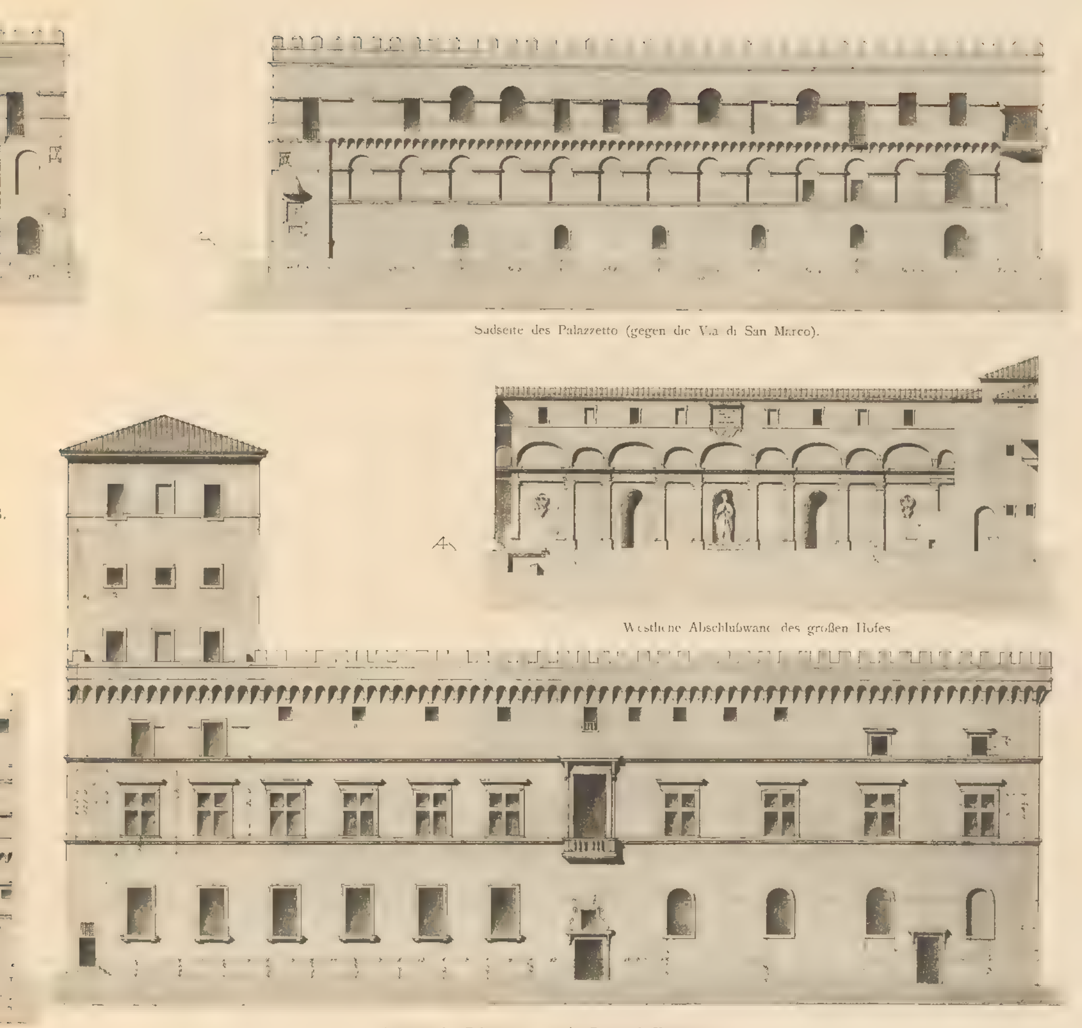
Generalaufnahme des Architekten
A. V. Barvitius,
durchgeführt in den Jahren 1856—58
(Aufrisse und Querschnitte.)



Ostfassade des Palazzetto (gegen die einstige Via della Ripresa dei Barberi).



Nordfront des Palazzetto gegen die Piazza di Venezia.

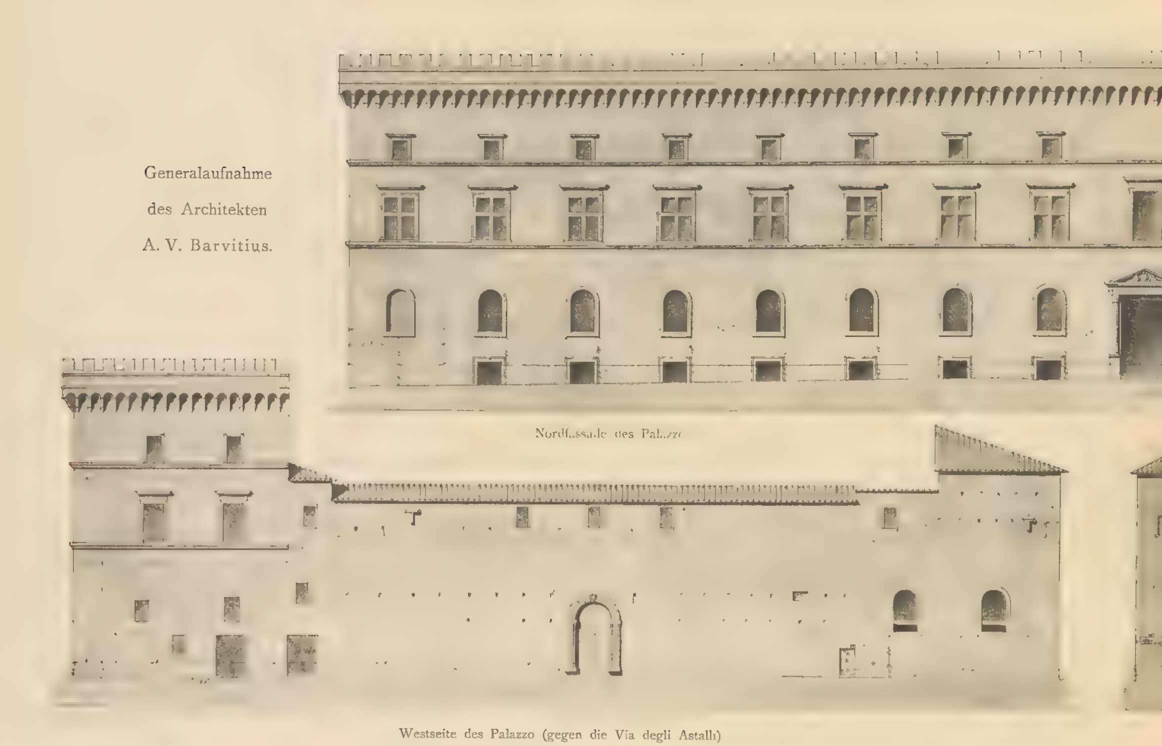


Südseite des Palazzetto (gegen die Via di San Marco).

Westliche Abschlußwand des großen Hofes

Osttrakt des Palazzo (gegen die Piazza di Venezia)

Generalaufnahme
des Architekten
A. V. Barvitius.

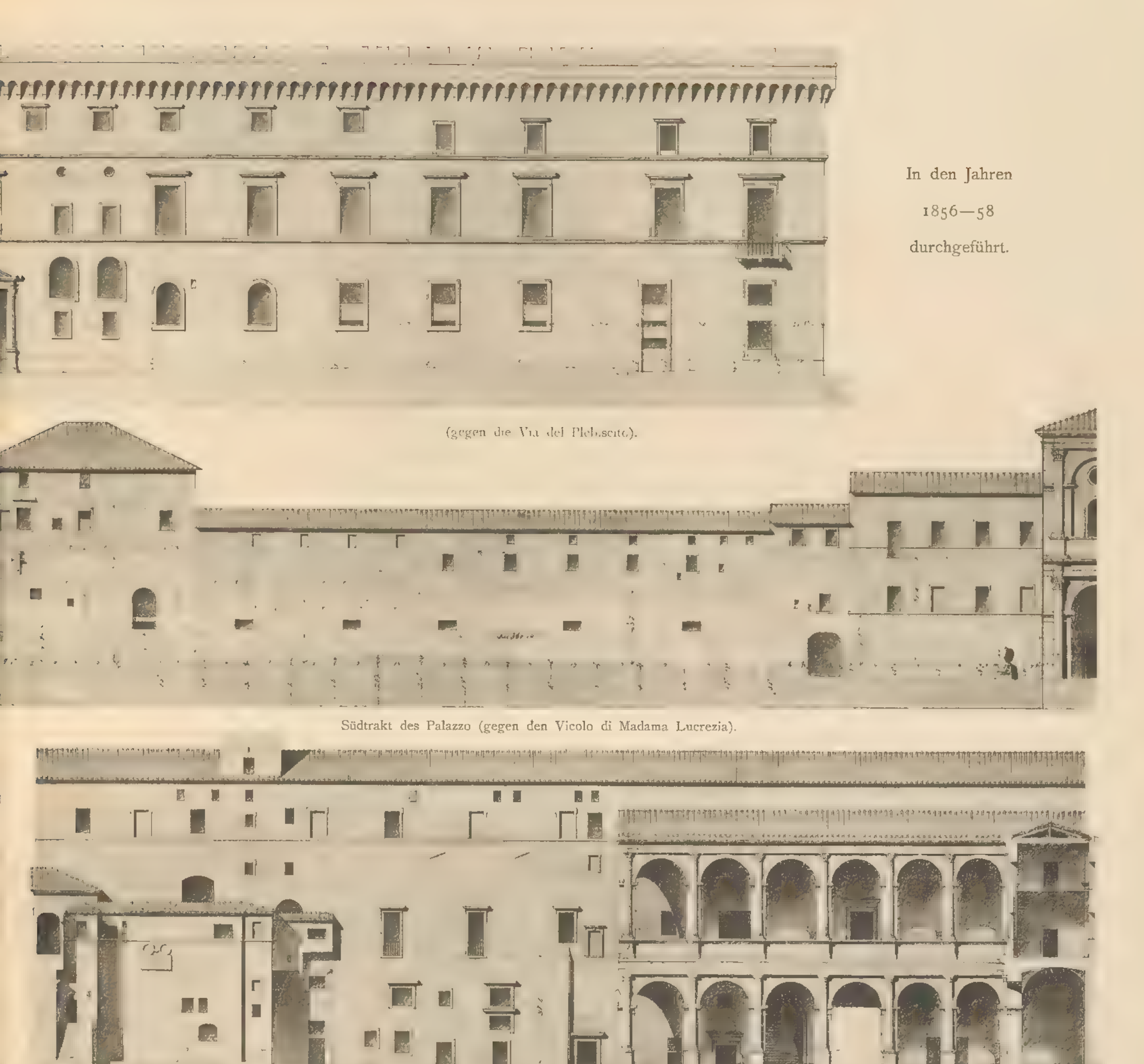


Nordfassade des Palazzo

Westseite des Palazzo (gegen die Via degli Astalli)



Südtrakt des Palazzo (Hofseite).



(gegen die Via del Plebiscito).

In den Jahren
1856—58
durchgeführt.

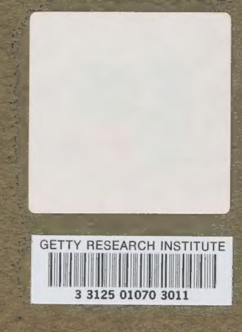
Südtrakt des Palazzo (gegen den Vicolo di Madama Lucrezia).

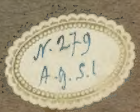
Nordtrakt des Palazzo (Hofseite) mit dem nördlichen Flügel der Arkaden.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vorwort	VII
Zur Baugeschichte des Palazzo di Venezia. Von Hermann Egger	1
Innere Ausschmückung der Basilika und des Palastes. Von Max Dvořák	33
Geschichte des Palazzo di San Marco. Von Philipp Dengel	73
Anhang. Von Hermann Egger	153

LICHTDRUCK VON J. LÖWY
HELIOGRAVÜRE VON MARTIN FRANKENSTEIN
STRICHÄTZUNG VON C. ANGERER & GÖSCHL
DRUCK VON ADOLF HOLZHAUSEN
PAPIER DER AKTIENGESELLSCHAFT SCHLÖGLMÜHL
BUCHEINBAND VON JULIUS FRANKE
SÄMTLICHE IN WIEN




N. 279
A.G.S.1

